

SHAKESPEARE- JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER

BAND 66
(NEUE FOLGE VII BAND)

LEIPZIG 1930

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Anmeldungen zur Mitgliedschaft
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die
Thüringische Bankkommandite, Weimar, Schillerstraße 6,
Postcheck Erfurt 22 225 (Jahresbeitrag M 10 —)



Manuskripte und Buchersendungen bitten wir zu richten
an Professor Dr **Wolfgang Keller**, Münster, Westf.,
Hittorffstraße 25

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bucher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können
Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen



Vorstand

Präsident Prof Dr Deetjen, Weimar
I Vizepräsident Geh Rat Prof Dr Forster, München
II Vizepräsident Generalintendant a D v Schirach, Weimar
Redaktor des Jahrbuchs Prof Dr Keller, Münster, Westf
Schatzmeister Bankier Wettig, Weimar
Geh Rat Prof Dr Brandl, Berlin / Geh Rat Prof Dr Duisberg,
Leverkusen / Prof Dr Hecht, Göttingen / Verlagsbuchhändler
Kroner, Stuttgart / Frau v Oechelhauser, Dessau
Geh Rat Prof Dr Schick, München / Intendant Dr Schmitt,
Bochum / Geh Rat Prof Dr Sievers, Leipzig /
Dramaturg Dr Stahl, München

Inhalt.

	Seite
Die 66 Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare Gesellschaft zu Weimar (Werner Deetjen)	1
 Aufsätze	
König Jacob I Festvortrag von Arnold Oskar Meyer	6
Londoner Theaterbauten zur Zeit Shakespeares Von Gertrud Hille	25
Shakespeares englische Könige im Lichte staatsrechtlicher Stromungen seiner Zeit Von Agnes Henneke	79
Damone und Theater in der Novelle «Der junge Tischlermeister» Von Hans Mortl	145
Die Tötung des Polonius Von Ernst Weigel	160
Schopenhauer in seiner Stellung zu Shakespeare Von Gustav Wieringer	169
Shakespeares «Troilus und Cressida» Von Wolfgang Keller	182
 Bücherschau	
I Sammelreferat von Wolfgang Keller	208
1 Ausgaben und Übersetzungen von Shakespeares Werken	208
The Works of Shakespeare Ed by Sir Arthur Quiller Couch and John Dover Wilson Vol 11, 12	208
Much Ado about Nothing Ed by Alphonse Gerard Newcomer compl by Henry David Gray	209
A Piacer Vostro (As you like it) Testo riveduto con versione di G S Gargano	210
Macbeth Trad di G S Gargano	210
Versuch einer gebundenen Übersetzung des Trauerspiels von dem Tode des Julius Caesar Von Casp Wilh v Borcke Hrsg von Max J Wolff	211
Shakespeares Sonette Ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Karl Hauer	211
2 Allgemeine Erläuterungsschriften zu Shakespeares Leben und Kunst	212
Frank Harris Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte	212
Helene Richter Shakespeares Gestalten	212
Wilhelm Michels Barockstil bei Shakespeare und Calderon	213
Georges Connes The Shakespeare Mystery	214
E A B Barnard New Links with Shakespeare	214
Edgar I Fripp Shakespeare's Haunts near Stratford	215
Edgar I Fripp Shakespeare Studies	216
Sir Sidney Lee Elizabethan and other Essays Sel and ed by Frederick Boas	218
3 Sprache und Vers	218
Magdalene Klein Shakespeares dramatisches Formgesetz	218

	Seite
4 Erläuterungsschriften zu einzelnen Werken Shakespeares	220
Peter Alexander Shakespeares Henry VI and Richard III	220
Madeleine Doran Henry VI, Parts II and III	222
Percy Allen Shakespeare, Jonson and Wilkins as Borrowers	223
Percy Allen Shakespeare and Chapman as Topical Dramatists	223
Wilhelm Marschall Die neun Dichter des «Hamlet»	224
Edmund Blunden Shakespeares Significances	224
Samuel A Tannenbaum Shakespeare and «Sir Thomas Moore»	224
5 Zeitgenössische Literatur	225
R W Zandvoort Sidneys Arcadia	225
Frithjof Liedstrand Metapher und Vergleich in «The Unfortunate Traveller» von Thomas Nashe	226
6 Zeitkultur	226
Lewes Lavater Of Ghostes and Spirites Walking by Nyght, 1592	226
Ed by J Dover Wilson	226
Joachim Heinrich Die Frauenfrage bei Steele und Addison	227
Levin L Schucking Die Familie im Puritanismus	227
Fritz Mezger Der Ire in der englischen Literatur	227
7 Nachleben Shakespeares	228
Mary M Belden The Dramatic Work of Samuel Foote	228
Meta Corssen Kleist und Shakespeare	228
II Einzelreferat	
Alois Brandl Shakespeare Leben — Umwelt — Kunst (K Brunner)	229
Zeitschriftenschau Von Bernhard Beckmann und Hubert Pollert	230
I Vorläufer Shakespeares Lyly — Marlowe	230
II Shakespeares Werke Love's Labour's Lost — Titus Andronicus — Richard II — The Merchant of Venice — As You Like It — Measure for Measure — Hamlet — Troilus und Cressida — Macbeth — Lear — A Winter's Tale — Venus und Adonis — Lucrece — Shakespeare und das ältere Drama — Die Folio von 1623 — Sir Thomas Moore	231
III Shakespeares dramatische Zeitgenossen und Nachfolger Chettle — Dekker — Marston und F Beaumont — J Fletcher — Massinger — Lust's Dominion — T Heywood	236
IV Allgemeines zum elisabethanischen Drama	237
V Ausläufer des elisabethanischen Dramas	239
VI Nichtdramatische Literatur der Zeit Thomas Wilson — Spenser — Joseph Hall	239
VII Shakespeares Nachleben Wilham Richardson — Nic Rowe	240
VIII Zeitkultur	240
Theaterschau	
Dresdner Shakespeare-Festspiele 1930 (Leo Fantl)	241
Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1929 (Egon Mühlbach)	243
Shakespeare-Bibliographie 1928—1929 Von Eduard Hartl	252
Zuwachs der Bibliothek der D Sh-G (Werner Deetjen)	286
Register	289

Die 66. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar

am 23 April 1930

Voran ging der Tagung am Abend des 22 April ein lehrreicher Vortrag von Professor Dr Wolfgang Keller Munster über «Troilus und Cressida», der die S 182 abgedruckte Einführung in das für den nächsten Tag vom Deutschen Nationaltheater angesetzte Werk bot Am Vormittag des 23 April eröffnete der Präsident die Hauptversammlung mit Worten der Begrüßung an die erschienenen Vertreter der Behörden, Mitglieder und Gäste, er gedachte zugleich der Hohen Protektoren, übermittelte aus Stratford freundliche Grüße und fuhr alsdann fort

«Der Theaterbau in Stratford schreitet, nachdem die Fundamentierungsarbeiten, die auf große Schwierigkeiten stießen, beendet sind, fort und soll Ende des nächsten Jahres vollendet werden, man denkt das Gebäude am Shakespeare-Tage 1932 einzuweihen, also einen Monat nach der großen deutschen Goethe-Feier

Manch einen, der früher alljährlich an unserer Hauptversammlung teilnahm, deckt jetzt der grüne Rasen Von den Toten des vergangenen Jahres gedenken wir an erster Stelle Friedrich Lienhards, den wir bei unsrer letzten Hauptversammlung zum Ehrenmitglied ernennen durften Noch konnte uns der verehrte Mann von seinem Krankenlager Dank und Gruß senden, aber schon eine Woche später, in der Frühe des 30 April 1929 nahm ihn der Tod hinweg Unter ungeheurer Beteiligung fand in der alten Georgenkirche der Wartburgstadt die tief eindrucksvolle Trauerfeier statt, bei der sich alle Liebe und Verehrung für diesen edlen Deutschen noch einmal ergreifend offenbarten Was er für das deutsche Geistesleben bedeutet hat, soll hier nicht erörtert werden Zu uns kam Prof Dr Lienhard bald nach seiner Übersiedlung nach Weimar, nachdem er sein tiefes Interesse für Shakespeare in den «Wegen nach Weimar» und in einem

seinen Besuch Stratfords schildernden stimmungsvollen Aufsatz unseres Jahrbuchs bewiesen hatte Solange Lienhard in Weimar lebte, hat er zu unserem geschäftsführenden Ausschuß gehört, an allen Vorgängen in unserer Gesellschaft lebhaften Anteil genommen und uns stets mit Rat und Tat unterstützt Was uns an ihn fesselte, war jene stille Geistigkeit, wie sie sein letztes Bekenntnis verkundet

«Ich suchte je und je die großen Meister,
Das Wesenhafte, das im Ew'gen wohnt,
Ich fühle mich daheim im Reich der Geister,
Das wie ein Spatrot glüht am Horizont
Und, strahlenstark erhaben ob der Menge,
Das Ewige verbindet mit der Enge »

Ein hoher Idealist, ein reiner und lauterer Charakter ist mit ihm dahingegangen Auf ihn passen Shakespeares Worte in «Wie es Euch gefällt» (I, 14)

«Du bist nicht nach der Sitte dieser Tage,
Wo nur um Vorteil jeder sich bemüht »

Und wenn wir Goethes dem hingschiedenen Schiller gewidmete Worte lesen

«Hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bandigt, das Gemeine»

werden wir stets auch an den hochgemuten Elsasser Friedrich Lienhard denken, voll Stolz, daß er einst der Unsre war

Nicht in denselben engen Beziehungen zu uns stand der andre Dichter, den der Tod im letzten Sommer aus der Fülle des Lebens hinwegriß, Hugo von Hofmannsthal, aber wir haben das Recht und die Pflicht, auch ihn an dieser Stelle zu nennen. Vor 25 Jahren hielt der nun Verstorbene uns einen kostlichen Vortrag, der allen, die zugegen waren, unvergeßlich ist «Shakespeares Konge und große Herren», so lautete der Titel Seine Sprache war wie Musik, und mit dichterischer Kraft wußte der Redner die ganze Atmosphäre des Shakespeareschen Lebenswerkes zu umschreiben Zum Jubiläum des Jahres 1916 gab uns Hofmannsthal ferner eine tiefsinnige Betrachtung über das Verhältnis der neuen Generation zu dem großen britischen Dramatiker Wie wir von dem so jah dahingerafften Dichter noch viel erwarten durften, so hatte uns auch der Denker Hofmannsthal gewiß noch manches Bedeutsame über Shakespeare sagen können, da seine Beziehungen zu dessen Kunstwerk die innerlichsten waren.

In aufrichtiger Trauer sei hier feiner eines Mannes gedacht, der Jahrzehnte hindurch uns ein treues Mitglied, ein stets gern gesehener Besucher unserer Tagungen war und uns in den letzten Jahren als Leiter des Verlages Bernhard Tauchnitz besonders nahetrat, des Herrn Dr Curt Otto in Leipzig Am 3 Juli ist er nach schwerem Leiden entschlafen, nachdem er noch kurz vor seinem Tode in einem langen Gespräch mit dem Freiherrn Bernhard von Tauchnitz sein großes Interesse für unsere Gesellschaft bekundet hatte Wir werden dem lebenswürdigen, vornehmen Mann ein dankbares Gedächtnis bewahren

Vor wenigen Wochen schließlich verschied Professor Joseph Wright in Oxford, der sich um die Erforschung der Sprache Shakespeares wesentliche Verdienste erwarb Auch ihm, dem treuen Freund der deutschen Wissenschaft, als deren Schuler er sich stets mit Stolz bekannte, ein ehrendes Andenken¹⁾

Nach diesen Verlusten freuen wir uns um so mehr, einige bewährte Freunde unserer Gesellschaft trotz hohen Alters in voller Frische unter uns zu sehen Zwei von ihnen lassen Sie mich hier namentlich anführen Lorenz Morsbach, der Anfang dieses Jahres seinen achtzigsten Geburtstag beging, nachdem er uns noch vor kurzem um eine wertvolle kritische Untersuchung über «Shakespeares Prologe, Epiloge und Chorus-Reden» bereichert hatte, die dies «Beiwerk» zu den Dramen in jedem Einzelfall im Zusammenhang mit dem geistigen und künstlerischen Inhalt erforscht und bewertet Mit Bewunderung stellen wir fest, daß der allverehrte Gelehrte im Alter nichts verloren hat, und wenn sein ehemaliger Gottinger Kollege Jacob Grimm in seiner weisen Rede «Über das Alter» von einem neuen Glühen und Auftauchen der Lebenskraft in hohen Jahren spricht, so haben wir in Geheimrat Morsbach ein leuchtendes Beispiel dafür Und ebenso steht es mit unserm Vorstandsmitglied Joseph Schick, der kurz vor dem letzten Weihnachtsfest die biblische Altersgrenze erreichte Es war vor 28 Jahren, als eine Berliner Zeitung in einem Bericht über unsre Hauptversammlung von dem «jungen Professor Schick» berichtete, der mit stupender Gelehrsamkeit, aber zugleich mit hohem En-

¹⁾ Während diese Zeilen in Druck gegeben werden, trifft uns eine neue Trauerkunde unser Vorstandsmitglied, der allbeliebte und verehrte Professor Dr Otto Francke ist am Abend des 29 April an den Folgen einer Operation entschlafen Des treuen, stets hilfsbereiten und verdienten Mannes soll im nächsten Bericht besonders gedacht werden

thusiasmus für den großen Briten über «die Entstehung des Hamlet» sprach. Sein ungeheures Wissen konnte er zehn Jahre später in seinen Studien über das Weiden und die Entwicklung der Hamlet-Sage aufs neue beweisen, und seine Begeisterungsfähigkeit ist ihm treu geblieben bis auf den heutigen Tag. Möge es ihm vergönnt sein, sein gewaltiges Lebenswerk, das Corpus Hamleticum, trotz aller Schwierigkeiten noch vollendet zu sehen! Unsre Gesellschaft hat sich selbst geehrt, indem sie Geheimrat Schick in dankbarer Anerkennung alles dessen, was er uns jahrzehntelang war, die Ehrenmitgliedschaft verlieh.

In Göttingen und in München, den Orten, wo unsre beiden Jubilare einst gelehrt haben und wo sie heute noch wirken, rustet man sich zu künstlerischen Taten im Dienste Shakespeares. In Göttingen wird uns demnächst als Laienspiel nach dem Vorbild Luserkes der «Sommernachtstraum» geboten werden, der im vorigen Herbst im sog. Pogwisch-Garten neben Goethes Gartenhaus unter der Leitung der Fürstin Sophie von Albanien mehrere äußerst gelungene Freilichtaufführungen erlebte und seinen ganzen Zauber entfalten konnte, und in München plant man für 1931 sogar einen ganzen Zyklus von Shakespeares Komödien im dortigen Staatstheater ¹⁾.

Das «Deutsche Nationaltheater», das uns eben mit Bachs «Johannes-Passion», Wagners «Parsifal» und den beiden Teilen des Goetheschen «Faust» eine erhebende Osterfeier gegeben hat, bietet uns am heutigen Abend, einen besonderen Wunsch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wie immer gern erfüllend, das wegen mancher Schwierigkeiten nur selten über die Bretter gehende Werk «Troilus und Cressida», das bei einer Shakespeare-Tagung noch nie zur Darstellung gelangte, und zwar in der Übersetzung des Bremer Philologen Hugo Hertzberg, die in der Shakespeare-Ausgabe unserer Gesellschaft erschien. Der wertvolle gestrige Vortrag wird unsern Mitgliedern das Verständnis der geistreichen Dichtung, die ein Goethe einst so hoch bewertete, erleichtern, und so sprechen wir neben der Generalintendanz und der Künstler-schaft auch Wolfgang Keller unsern herzlichsten Dank aus, daß er guttätig die Rolle des Mittlers übernahm. Derselbe verehrte Vorstandskollege war es, der 1918 bei unserer Tagung das Thema

¹⁾ Soeben erhalten wir noch die Einladung zu einem Shakespeare-Zyklus des Dresdner Staatstheaters, über den am Schluß dieses Jahrbuchs ausführlich berichtet wird.

«Shakespeare und sein König» behandelte. Tat er es vom Standpunkt des Anglisten, so wird uns heute Professor Dr. Arnold Oscar Meyer aus München, der beste Kenner der englischen Geschichte jener Zeit, als Historiker von Shakespeares König ein auf sorgfältigsten Forschungen beruhendes Gemälde entwerfen und uns so dazu verhelfen, daß wir mehr noch als bisher Shakespeare und seine Umwelt aus ihrer Zeit heraus zu erklären und ihn mit den Augen seiner Zeitgenossen zu sehen vermögen

Nach dem Festvortrag begann der geschäftliche Teil der Tagung. Der Präsident erstattete einen kurzen Jahresbericht, aus dem hervorging, daß infolge der wirtschaftlichen Notlage eine geringe Abnahme der Mitgliederzahl eingetreten ist, die aber durch die großzügigen Zahlungen anderer Mitglieder einen Ausgleich findet. Der Schatzmeister gab einen im ganzen befriedigenden Überblick über die Finanzen, und Prof. Dr. Keller berichtete über das Jahrbuch. Auf Vorstandsbeschuß soll den Mitgliedern 1931 neben einem verkürzten Jahrbuch eine mit Bildern reich ausgestattete Monographie (Widmann, Hamlet auf der Bühne) geboten werden. Der bisherige Jahresbeitrag wird beibehalten.

Das Amt des Präsidenten hat der Vorstand abermals Prof. Dr. Deetjen übertragen. Da Geheimrat Schick sich leider aus Gesundheitsrücksichten genötigt sah, das Amt des ersten Vizepräsidenten niederzulegen, wurden der bisherige zweite Vizepräsident Geheimrat Forster zum ersten, Generalintendant a. D. v. Schrach zum zweiten Vertreter des Vorsitzenden gewählt. Die nach den Satzungen ausscheidenden Vorstandsmitglieder Schick, Schmitt und Stahl bleiben nach der auf Vorschlag des Vorstandes von der Versammlung vorgenommenen Neuwahl in ihren Ämtern. Zugewählt wurde Geheimrat Prof. Dr. Dunsberg, Leverkusen. Der Bibliothekar gab einen Bericht über die Gesellschaftsbibliothek, die durch dankenswerte Schenkungen (unter ihnen Manuskripte aus dem Nachlaß des Königsberger Shakespeare-Forschers Alexander Schmidt — eine Gabe seiner Tochter) einen Zuwachs von 63 Bänden erfuhr, auch konnte er feststellen, daß der Leihverkehr erheblich gewachsen ist. Zugleich erinnerte er an den bevorstehenden 100. Geburtstag des ersten Bibliothekars der Gesellschaft, des großen Folkloristen Reinhold Kohler, und widmete dem Andenken dieses Gelehrten Worte dankbarer Anerkennung.

An der Tagung konnten mit Unterstützung der Gesellschaft (dank dem nunmehr freilich erschöpften Jugendfonds) wieder Studierende mehrerer Universitäten teilnehmen. Für sie hauptsächlich hielt am 24. April in bekannter Klarheit und staunenswerter Frische Geheimrat Prof. Eduard Sievers einen bedeutsamen Vortrag «Shakespeare und die Schallanalyse» über seine neuesten umwälzenden Forschungen zur Chronologie der Shakespeareschen Werke. Darauf veranstaltete Prof. Dr. Max Hecker noch eine eindrucksvolle Führung durch das Goethe- und Schiller-Archiv.

König Jakob I.

Ein Charakterbild

Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der
Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23 April 1930

Von

Prof. Dr. Arnold Oskar Meyer

(München)

Als Königin Elisabeth von England starb, hinterließ sie ein reiches Kapital an monarchischer Gesinnung im Innern, an politischer Geltung Englands im Ausland. Englands Feindschaft war gefürchtet in Spanien und Rom, seine Freundschaft gesucht in Frankreich und in der Türkei, von Venedig bis zur Ostsee. Wie Spaniens Seemacht gebrochen war, so auch die handelspolitische Bevormundung Englands durch die deutsche Hanse. Es gab keine Macht, die England hatte gefährlich werden können. Nur in den Niederlanden zeigten sich die Anfänge wirtschaftlicher Rivalität. Lord Bacon hatte Recht mit seinem Wort über Elisabeth „Sie hat über 44 Jahre regiert und hat dennoch nicht ihr Glück überlebt“¹⁾

Nun folgte der Thronwechsel von 1603 Schottland und England zusammen, brachte also Sicherheit gegen die Gefahr des Zweifronten-Krieges, der England bei seinen Eingriffen in festländische Handel so oft bedroht hatte. Die insulare Abgeschlossenheit war vollendet. Begreiflich, daß man in- und außerhalb Englands das Gefühl einer großen Stunde hatte und dem Herrscher, der als erster in der Geschichte über das ganze Inselreich gebieten sollte, alle Fülle des Glücks und der Macht voraussagte²⁾

Man erwartete, daß der neue König nicht nur Britannien, sondern ganz Europa den Frieden bringen werde³⁾. Weder von

¹⁾ Francis Bacon, In felicem memoriam Elizabethae Angliae Reginae Works, ed. Spedding etc., VI (London 1858) 291

²⁾ A briefe discourse touching the happy union of the Kingdomes of England and Scotland. London 1603

³⁾ Sidney Lee, A Life of William Shakespeare (London 1925) 227

innen noch von außen der leiseste Widerstand gegen seine Thronfolge Er glück — nach dem Wort eines französischen Diplomaten¹⁾ — einer schönen Frau, die von allen Seiten umworben wurde In Rom und selbst in der Residenz des Kaisers, in Prag, wurde der Gedanke laut, bei der nächsten Kaiserwahl werde der König von Großbritannien die besten Aussichten haben²⁾

Als Jakob I starb (1625), seinem Volke, das nichts mehr von ihm erwartete, tief entfremdet, war die Autorität der Krone bedenklich erschüttert, Englands europäisches Ansehen zum Gespott geworden, sein Einfluß auf die kontinentalen Dinge gleich Null Es gibt nicht viele Regierungen, die so völlig enttäuscht haben, wie die seine Für Königin Elisabeth gilt das Wort, das Erich Marcks von Wilhelm I geprägt hat «Ihm war alles gelungen» — für Jakob I gilt das Gegenteil ihm war alles mißlungen

Wieviel von diesem Mißerfolg man auch auf Rechnung des unausweichbaren Kampfes zwischen Krone und Parlament setzen mag — eine ausreichende Erklärung für das Sinken des königlichen Ansehens, wie der internationalen Geltung Englands, ist dennoch aus diesen inneren Konflikten allein nicht zu entnehmen Nur in der Personlichkeit des Königs liegt der Grund, daß die Gelegenheit ungenutzt blieb, durch äußere Erfolge der inneren Schwierigkeiten Herr zu werden In der völligen Tatenlosigkeit dieser Regierung liegt der Hauptschlüssel zum Verständnis ihres Mißerfolges, liegt die Lösung des Rätsels, das schon die Zeitgenossen beschäftigte warum unter Jakob I die vereinigte Macht des Inselreiches leichter wog als unter Elisabeth England allein

Das Studium von Jakobs Personlichkeit ist daher für die politische Geschichte Englands ebenso wichtig wie es psychologisch reizvoll ist Denn Jakob war kein gewöhnlicher Mensch Aber er war dem Typ, den wir Herrscherpersonlichkeit nennen, in beinahe allen Zügen konträr entgegengesetzt, gerade als habe das Schicksal aus Schelmenfreude an dem Widerspruch zwischen dem, was der Thron erforderte, und dem, der ihn einnahm, — König Jakob erschaffen

¹⁾ Lettres et Ambassade de Messire Philippe Canaye t II (Paris 1635) t III, pt I 65 «une belle femme recherchée de toutes parts et qui donne espérance de ses bonnes graces à tous ses poursuivants»

²⁾ A. O. Meyer, Der britische Kaisertitel zur Zeit der Stuarts Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken X (Rom 1907) 233

Jakob VI von Schottland, geboren 1566, war der Sohn einer tief unharmonischen Ehe eines weichlichen, charakterlosen und unaufrichtigen Vaters, Henry Stuart, Lord Darnley, und einer leidenschaftlichen, sinnlichen, groß denkenden, aber zugleich auch in allen Künsten der Verstellung erfahrenen Mutter. Er war noch nicht ein Jahr alt, als sein Vater unter Mitschuld der Mutter ermordet wurde, war eben ins zweite Jahr eingetreten, als die erzwungene Abdankung der Mutter ihn zum König machte, 21jährig, als seine Mutter das Schaffott besteigen mußte und er damit der nächste zum Thron ihrer Henkerin wurde. In dem Widerstreit zwischen Sohnespflicht und Politik bietet Jakob kein erhebendes Bild. Er hat sich zwar bei Elisabeth zu gunsten Maria Stuarts verwendet, hat geschickt an den monarchischen Sinn Elisabeths appelliert, die ein geheiligtes Diadem nicht werde entweihen wollen, und hat ebenso auf den persönlichen Makel wie auf die politischen Gefahren hingewiesen, die Marias Hinrichtung über die Königin von England bringen müsse. Aber die Instruktion, in der Jakob dies alles beredt ausführte¹⁾, betonte doch gleichzeitig mit allem Nachdruck, daß Elisabeths Freundschaft ihm wertvoller sei als irgend eine andere. Die Sorge, die Königin zu verstimmen und damit seine Nachfolge auf dem englischen Thron zu gefährden, wog ihm schwerer als der Wunsch, das Leben seiner Mutter — die ihm ja nur ein Bild, ein Name war — vor einem schimpflichen Tode zu retten. Elisabeth wußte nun, was ihr die Hauptsache war: die guten Beziehungen zu dem nördlichen Nachbarn, das Bündnis mit Schottland, unentbehrlich für den bereits begonnenen Krieg Englands gegen Spanien, wurden von der Hinrichtung Maria Stuarts nicht berührt werden. Solange es nicht voller Ernst war, hatte Jakob erklärt, wenn es seiner Mutter ans Leben gehe, sei es aus mit den Beziehungen zu England²⁾. Als es aber Ernst wurde, da hat der König von dem einzigen Druckmittel, über das er verfügte, keinen Gebrauch gemacht.

Hier wirkt sich deutlich das Schicksal seiner Kindheit aus. Jakob hat nie ein Elternhaus gekannt und niemals Liebe erfahren. Er blieb wechselnden Erziehern anvertraut und wurde oft unfreund-

¹⁾ Vom 17. Dez. 1586. Instruktion Jakobs VI. an seinen Gesandten Patrick Gray Rait and Cameron, King James's Secret Negotiations between Elizabeth and James VI. relating to the execution of Mary Queen of Scots (London 1927) 107—115.

²⁾ Jakob VI. an Douglas, 20. Okt. 1586. Ebenda 35.

lich behandelt. Es war ein Hohn auf alle Pietät und die Ver zweiflung Maria Stuarts, daß Jakob sein Latein wie seine Ge schichtskenntnisse und politischen Anschauungen von George Buchanan lernen mußte, dem politischen Gegner, Verleumder und Mitverderber seiner Mutter. Und es war ein Widersinn, daß Buchanan den König zu einem konstitutionellen Herrscher zu erziehen suchte, als regierte das Parlament im Lande, und nicht die Adelsparteien. Was Schottland, dem alle innere Einheit fehlte, allein hatte brauchen können, wäre ein starker Herrscher gewesen.

16 Jahre alt, erfuhr Jakob die Demütigung, durch das Haupt der einen Adelspartei, Earl of Gowrie, gefangen genommen und zu ihrem politischen Werkzeug gemacht zu werden. Durch Flucht befreit, schloß er sich der anderen Adelspartei an und blieb doch ebenso unfrei: erst hatte er englandfreundlicher und presby terianischer Politik dienen müssen, jetzt frankreichfreundlicher und katholisierender. Er selber verabscheute beides, die schulmeisternden Presbyterianer wie die Papisten. Geistig sehr früh reif, wie er war, wurde er durch diese Jugendschicksale zur Heuchelei, zur mittleren Linie, beinahe gezwungen. Es wurde sein Streben, es allen recht zu machen, Gegensätze auszugleichen, Frieden zu stiften oder zu erhalten. Sein Ziel war dabei immer nur eins: Erhöhung der königlichen Macht. Er glaubte dieses Ziel durch seine geistige Überlegenheit, von der er durchdrungen war, besser zu erreichen, als durch Kampf. Überaus charakteristisch dafür sind die ältesten von ihm erhaltenen Verse, aus seinem 16. Lebensjahr:

Da der Gedanke frei ist, denk was du willst,
Bekümmertes Herz, um dein Leid zu lindern!
Verborgener Gedanke tut kein Übel,
Aber Worte, einmal heraus, kehren nicht zurück
Sei ja vorsichtig, um den Weg zu finden,
Der zu deinem eigenen Ziele führt

Es ist die Lebensweisheit seiner Jugend

Laß niemanden wissen, was du denkst,
Verliere nie dein Ziel aus dem Auge!
Laß deinen Willen ja durch deinen Verstand leiten,
Übersturze nichts und sieh, daß du lernst
Wie man aus der Not eine Tugend macht —
Denn Not kennt kein Gebot
Übe Geduld und hoffe am Ende zu siegen!¹⁾

¹⁾ A. F. Westcott, *New Poems of James I.* (New York 1911) 46

So Jakobs unjugendliche Lebensweise. Von dem 18jährigen sagte der französische Diplomat Fontenay¹⁾ «Er ist ein alter junger Mann». Weder Tanz noch Musik, noch Liebesgeschwatz hatte Reiz für ihn, nur die Jagd. «Wunderbar begabt» aber nennt ihn der Franzose, «voll hochstrebenden Ehrgeizes und hoher Meinung von sich selbst. Infolge des Terrorismus, unter dem er herangewachsen, ist er furchtsam gegenüber den großen Lords und wagt selten, ihnen zu widersprechen, doch ist seine Hauptsorge, als kühn und Mann von Mut zu gelten». Seine Manieren sind schlecht. Seine Unruhe fällt auf. «Er sitzt keinen Augenblick still, sondern geht fortwährend im Zimmer auf und ab. Sein Gang ist zappelig und ungeschickt, seine Stimme laut, er spricht in Sentenzen».

Die Neigung, in lehrhaften Sentenzen zu sprechen, ist ihm lebenslang geblieben. Dieser König ist eine ausgesprochen literarische Persönlichkeit. Kein anderer König von England hat so viel geschrieben wie Jakob I. Er fing mit Dichtungen an. Aber trotz sprachlicher Gewandtheit und Geist, trotz mancher hübschen Wendung und feinen Pointe, vor allem wohlgelungener Schlußzeilen, ist er doch eine prosaische Natur. Seine Gedichte sind oft breit und überladen, manchmal bombastisch, zwar immer klar im Gedanken, aber allzu gedacht, Kinder des Verstandes, nicht der schaffenden Phantasie.

Jakob suchte Umgang mit Dichtern und war bereit, von ihnen zu lernen. Schon sein schottischer Hof hatte etwas vom Musenhof. Der König verkehrte mit dem schottischen Dichter Alexander Montgomerie, dem Engländer Henry Constable, dem Franzosen Du Bartas u. a. m. Er sprach mit ihnen über prosodische Fragen und hat auch manche Dichtung angeregt²⁾. Sein besonderes Wohlwollen schenkte er der Bühne, zur Entrüstung der schottischen Geistlichkeit. Als englische Schauspieler im Jahre 1599 nach Edinburg kamen, gab der König ihnen Spielfreiheit und zeichnete sie durch Beweise seiner Gunst aus. Aber die Prediger wetterten von der Kanzel gegen die Komödianten und bedrohten jeden Schauspielbesuch mit kirchlichen Strafen. Der König nahm den Kampf auf, beschied die Geistlichkeit vor seinen Rat, forderte und erlangte auch wirklich Zurücknahme der Drohung mit Kirchen-

¹⁾ J. A. Froude, *History of England* XI (London 1870) 663f.

²⁾ Westcott, *op. cit.*, Introduction XXV—XLIV.

strafen Die Geistlichen mußten versprechen, das Volk in keiner Weise am Theaterbesuch zu hindern¹⁾

So fand denn auch Shakespeare am König einen Gönner, sofort nachdem dieser den englischen Thron bestiegen hatte Jakob zeigte sich freigebiger als die sparsame Elisabeth und lud die Truppe des Dichters wiederholt zu Hofe, damit sie in seiner Gegenwart spiele²⁾ Was der König dem Dichter gewesen ist, hat uns vor zwölf Jahren an dieser Stelle Wolfgang Keller aus mancherlei Anspielungen in Shakespeares Werken gezeigt³⁾ Jakobs eigene dichterische Produktion ließ seit 1603 zwar nach, nicht aber sein Anteil am Schaffen der Dichter Ben Jonson, Sir John Beaumont, Sir Robert Ker, Sir William Alexander verkehrten an König Jakobs englischem Hofe⁴⁾ Shakespeares Dramen aber wurden hier höher eingeschätzt als die der anderen damals lebenden Dichter Englands⁵⁾ Jakob war Mäzen aus Neigung und Verstandnis, war es im Gegensatz zu der puritanischen Stimmung seiner Zeit

Das Schwergewicht von Jakobs literarischer Neigung und Arbeit lag jedoch nicht in der Poesie, sondern in der Theologie und in der Staatslehre Die Theologie, damals noch die Königin der Wissenschaften, stand für jenes Geschlecht in unmittelbarem Lebenszusammenhang mit der Politik Für König Jakob war sie sogar mehr politische Hilfswissenschaft als Selbstzweck Als die spanische Armada gegen England auszog, studierte Jakob die Apokalypse und bemühte sich, zu zeigen, daß der Papst der Antichrist sei⁶⁾ In der theologischen Kontroverse, die er später (1615) mit dem französischen Kardinal Du Perron führte, war er ganz der Verteidiger monarchischer Rechte gegen geistliche Übergriffe⁷⁾

¹⁾ John Spottiswoode, History of the Church of Scotland, ed Russell, III (Edinburgh 1851) 81 Vgl S Lee, Shakespeare 88 n 3

²⁾ Lee 379—385

³⁾ In seinem Festvortrag von 1918 «Shakespeare und sein König» Jahrbuch Bd 54 Bei einigen von Kellers Zitaten bleibt mir die Tatsache der Anspielung auf Jakob allerdings zweifelhaft

⁴⁾ Westcott, introduction LXXVIII—XCI

⁵⁾ W Keller, S XXXIII

⁶⁾ A frutfull meditacioun contening ane plane expositioun of ye 7, 8, 9 and 10 versis of the 20 chap of the Reuelatioun Edinburgh 1588 Lateinisch Jacobi VI Scotorum Regis In versiculos 7 8 9 et 10 capitis 20 Apocalypsis D Johannis commentatio (Basileae 1596) Vgl S 15ff Eine weitere lat Ausgabe Halae Saxonum 1603 Siehe auch Jacobi Opera (Londini 1619) 71f

⁷⁾ P Feret, Le cardinal du Perron (Paris 1877) 264ff, 318ff

Immer war die historische oder politische Nutzanwendung das letzte Ziel seiner Theologie

Daher ruhen auch seine staats-theoretischen Schriften ganz auf theologischer Grundlage. Sie alle suchen die Regierungsform des Absolutismus, zu der Jakob sich bekannte, mit Worten der Schrift zu begründen. Buchanans konstitutionelle Erziehungsversuche sind völlig gescheitert an dem monarchischen Selbstbewußtsein seines Zöglings. Die einzige Erinnerung an diese erzieherischen Einflüsse, die allenfalls festzustellen wäre, liegt in einem Ausspruche, der zu den berühmtesten gehört, die je ein König getan, nur daß er für die Nachwelt nicht in der selbstbewußten Formulierung König Jakobs fortlebt, sondern in der bescheideneren, dem Staate sich tief unterordnenden Fassung, die Friedrich der Große dem Worte gegeben hat. Der Satz, den Preußens großer König an einem halben Dutzend Stellen seiner Werke hinterlassen hat, «*Le roi est le premier serviteur (domestique) de l'état*»¹⁾, hat Vorläufer und Parallelen in England. Zur Zeit Friedrichs haben auch Swift und Bolingbroke ihn geprägt²⁾, und lange vor diesen hat Jakob I ihn ausgesprochen, sogar an werthvoller Stelle, in der Thronrede vor seinem ersten englischen Parlament, am 19. März 1604. «*I will never be ashamed to confess it my principal honour, to be the great servant of the commonwealth and ever think the prosperity thereof to be my greatest felicity*»³⁾. Keine Frage, daß er meinte, was er sagte und mit allem, was er tat, wirklich nur seinem Lande zu dienen glaubte. Wenn diese erste Neupragung eines alten stoischen

¹⁾ Oeuvres de Frédéric le Grand (Berlin 1846ff.) t. I 123, VIII 65f. (168), IX 197, XXIV 109 (premier magistrat de la nation). Im politischen Testament von 1752 (Ausgabe von Volz, Berlin 1920) heißt es eingangs: «*Charge comme je le suis de la première magistrature*», weiterhin (S. 38) «*Le souverain est le premier serviteur de l'état*».

²⁾ Swift, Sermon on Mutual Subjection (zuerst gedruckt 1744). Prose Works of J. Swift, ed. Temple Scott, IV (London 1898) 114. «*The best prince is, in the opinion of wise men, only the greatest servant of the nation*». Bolingbroke, Letters on the Study and Use of History (zuerst gedruckt 1752). «*Even the king, of such a limited monarchy as ours, is but the first servant of the people*». Works II (London 1754) 356.

³⁾ Cobbett's Parliamentary History I 986f. Vgl. Jacobi Regis Opera, ed. ab Jac. Montacuto (London 1619) 493. «*Ego nunquam erubescam magnus ille Republicae haberi servus, cui nihil unquam in hac vita, bono publico, carius aut beatius contingat*».

Gedankens¹⁾ dennoch völlig hat vergessen werden können, so erklärt sich das daraus, daß andere Worte Jakobs über Königs-
wurde und Königspflichten ungleich charakteristischer für sein poli-
tisches Denken sind als dieses

Es ist der Gedanke der göttlichen Einsetzung des Königtums, der alle seine staats-theoretischen Schriften, und zwar in fort-
gesetzter Steigerung, durchzieht. Verhältnismäßig noch bescheiden,
als Ablehnung aller demokratischen Gelüste der Puritaner in Staat
und Kirche, erscheint der Gedanke im Βασιλικὸν Δῶρον (1599),
der seinem ältesten Sohne Heinrich gewidmeten lehrhaften Be-
trachtung über die Pflichten des Königs. Einige Jahre später,
in «The True Law of Free Monarchies» (1603), hegt der Ton auf dem
Gedanken, daß der König über den Gesetzen steht, wenn auch
ein guter König aus freien Stücken, um den Untertanen ein Bei-
spiel zu geben, nach den Gesetzen leben wird²⁾. In seiner letzten
und umfangreichsten staats-theoretischen Schrift endlich, die
gegen Kardinal Du Perron gerichtet ist, «Pro jure regio, quod
potestas regum summa sit, Deoque uni obnoxia» (1615), erscheint
der König als Stellvertreter Gottes auf Erden³⁾, und dieses Wort
ist für Jakobs Auffassung vom Königtum sehr viel charakteristi-
scher als jenes frühere vom hohen Diener des Staates, durch das
er sich bei seinen englischen Untertanen einfuhrte

Abserts von den poetischen, den theologischen und staats-
philosophischen Werken stehen Jakobs Schrift über Damonologie
(1617), d. h. über Geisterspuk, Hexenwesen und Zauberei, und
seine kleine leidenschaftliche Kampfschrift gegen das damals
eben aufgekommene Rauchen, «A Counterblast to Tobacco» (1604),
lateinisch «Misocapnus». «Es wäre noch ertraglich — heißt es
am Schluß —, wenn der Wahnsinn allein bei den Männern bliebe.
Jetzt müssen auch die Frauen ihren Atem verschlechtern, um
die stinkenden Männer kraft gleichen Gestankes zu ertragen.
Tun sie es nicht, so müssen sie jene Qual der eheherrlichen Jauche
für immer aushalten». Der König findet das Rauchen «scheußlich
anzusehen, schlecht zu riechen, schädlich dem Gehirn, verderblich

¹⁾ Der früheste Beleg ist das Wort des Antigonos Gonatas von der ἐνδοξος
δουλεία, dem «ehrenvollen Dienst» des Königs am Staat. Walter Otto, Kultur-
geschichte des Altertums (München 1925) 111

²⁾ Opera 188, 189

³⁾ Ebenda 460

den Lungen und, wenn es zu sagen erlaubt ist, mit seinem Nebel dunklen Qualmes ein Abbild des hollischen Brodems»¹⁾

Eine ausgeprägte Persönlichkeit, eindeutig in Neigung und Abneigung, klug, vielseitig gebildet, sprachenkundig, verstandesklar, voll hoher Ziele und starken Selbstbewußtseins, aber von betonter Friedensliebe, ohne echte Leidenschaft, lehrhaft und literarisch so erscheint in seinen Schriften der Mann, dem im Jahre 1603 das reiche Erbe Elisabeths zufiel, der damit endlich am Ziele langer Sehnsucht stand, endlich imstande war, sich frei zu entfalten, endlich im Besitze wirklicher Macht, ein Großer dieser Erde, endlich ein König!

Jakob war sofort entschlossen, aus der Vereinigung Englands und Schottlands die volle Konsequenz zu ziehen, die Union der beiden Reiche «Ein Gottesdienst, ein Königreich, als Ganzes regiert, eine Gleichheit des Gesetzes»²⁾ Was noch über 100 Jahre später nur unter Schwierigkeiten gelang, sollte sofort Wirklichkeit werden zwei bisher feindliche Völker sollten in eins verschmelzen, unter neuem Namen — Jakob wollte König von Großbritannien werden

Der Gedanke war schon einmal, über ein halbes Jahrhundert früher, gedacht worden Protektor Somerset, der England für den unmundigen Eduard VI regierte, träumte von der Vereinigung Englands und Schottlands zu einem großbritannischen Reiche, das dann hinter keinem anderen zurückzustehen und, mit dem Meere als gemeinsamem Schutzwall, kein irdisches Reich mehr zu fürchten brauchte Doch als er nach einem Siege über Schottland (1547) den Gedanken in die Tat umzusetzen, seinen König zum Kaiser von Großbritannien zu machen suchte, trat sofort Frankreich, der alte Beschützer des nordischen Reiches, der alte Nutznießer englisch-schottischer Zwietracht, hindernd dazwischen³⁾ Diesmal aber, nach friedlicher Begründung der Personalunion, schien die Verwirklichung des Gedankens näher gerückt Und doch stand ihm auch jetzt noch eine unübersteigliche Schranke entgegen der Haß der beiden Völker gegeneinander «Nach welchen Gesetzen», fragte Bacon kuhl, «soll dieses Britannien

¹⁾ Opera 207

²⁾ S R Gardiner, History of England from the Accession of James I to the Outbreak of the Civil War I (London 1888) 176

³⁾ A F Pollard in der Cambridge Modern History II (1908) 476, 487

regiert werden?¹⁾ Jakob setzte eine Kommission zur Prüfung der Unionsfrage ein, wartete aber das Ergebnis ihrer Beratungen nicht ab, sondern nahm den eisehnten Titel kraft seiner königlichen Prarogative an. Sobald die Zeit erfüllet war — heißt es in seiner Proklamation²⁾ mit feierlich religiösem Klange — habe die gottliche Vorsehung über ihn, den König, den Segen der Vereinigung dieser beiden Reiche «under one imperial crown» ausgeschüttet. Was Gott zusammengefügt, soll der Mensch nicht trennen! Des Königs Aufgabe sei es nun, das Werk zu vollenden, und so wolle er fortan die getrennten Namen England und Schottland ersetzen durch Groß-Britannien, wolle selber König von Großbritannien heißen, nicht aus eitler Ruhmbegier, sondern «um eine vollzogene Tatsache zu bezeichnen».

Diese Tatsache, die staatsrechtliche Vereinigung Englands und Schottlands, war eben nicht vollzogen, und dieser Mangel konnte durch den Hinweis auf die Verwandtschaft der beiden Völker so wenig wett gemacht werden wie durch Pragung einer Medaille mit der Inschrift «Britanniarum Caesar Augustus»³⁾. Die Union mißlang, und das schottische Parlament richtete nach vierjährigen ergebnislosen Verhandlungen, im August 1607, an seinen König einen Brief, der bei aller Unterwürfigkeit des Tones keinen Zweifel ließ an dem festen Willen der Schotten, «daß dieses Land weiterhin eine freie Monarchie bleiben sollte»⁴⁾. Beide Parlamente, das von Westminster wie das von Edinburg, kannten nach wie vor nur einen König von England und von Schottland, mochte dieser König, und nach ihm seine Nachfolger, sich auch noch so konsequent den großbritannischen Titel beilegen und ihn auf Münzen, in Erlassen und Briefen führen — erst die Unionsgesetzgebung von 1707 brachte die parlamentarische Sanktion.

Jakobs verfruchteter Unionsplan ist charakteristisch für seine ganze Art. Es blieb sein Schicksal, daß er Gegensätze ausgleichen,

¹⁾ Gardiner I 177

²⁾ Proklamation vom 20. Okt. 1604. Thomas Rymer, Foedera, conventiones, literae etc. t. XVI (ed. 2. Londini 1727) 506f. Vgl. auch die Proklamationen vom 19. Mai und vom 8. Juli 1603 gegen Grenzstreitigkeiten. In der ersten hatte der König schon die beiden Reiche für vereinigt in ein Reich und Königtum erklärt und die Untertanen beider für Brüder und Glieder eines Körpers. Rymer XVI 506f., 526.

³⁾ A. O. Meyer, a. a. O.

⁴⁾ The Register of the Privy Council of Scotland, ed. David Masson, VII (Edinburgh 1885) 535.

Unverembares vereinigen wollte In diesem Falle freilich entsprach sein Ziel, der großbritannische Einheitsstaat, zugleich dem Streben des Absolutismus nach Beseitigung der inneren Schranken und Grenzen, nach Zentralsation der Staatsverwaltung Und man darf ihm zugestehen, daß er hier, wie auch in seiner kirchlichen Versöhnungspolitik Ziele verfolgt hat, denen schließlich die Zukunft gehorte «als die Zeit erfüllet war» Aber es ist nicht die Aufgabe des Staatsmannes, fernen Zukunftszielen nachzujagen, sondern die Bedürfnisse, die Möglichkeiten, die geistigen Kräfte der Gegenwart richtig zu erkennen Und diese Gabe fehlte dem König durchaus Er hat die stärksten und zugleich die zartesten unter den geistigen Kräften seiner Zeit und seines Volkes, die Kräfte des Gewissens, so vollig unterschätzt, daß er, der Stellvertreter Gottes auf Erden, der auf Gottes Thron zu sitzen meinte¹⁾, nicht nur über den Gesetzen seines Landes, sondern auch über den Gewissen seiner Untertanen zu stehen beanspruchte

In dem großen Ringen zwischen alter und neuer Zeit, das — auf eine einfache Formel gebracht — um den Gedanken der obrigkeitlichen oder der persönlichen Verantwortung für das Seelenheil des Einzelnen ging, in diesem Ringen war König Jakobs Platz mit aller nur denkbaren Deutlichkeit auf Seiten der alten Zeit, der obrigkeitlichen Verantwortung Schon von seiner schottischen Heimat her kannte der König zur Genüge die Ansprüche der neuen Zeit Aber der auf Schritt und Tritt gehemmte König von Schottland hatte lavieren, nachgeben, Demütigungen hinnehmen müssen — erst der König von England glaubte sich als Herr fühlen zu dürfen Und nun machte Jakob mit seinen neuen Untertanen wenige Monate nach der Thronbesteigung die Erfahrung «Diese Nation», klagte er dem Florentiner Gesandten, «ist so vollig untergetaucht in Gewissensfragen, daß man es gar nicht glauben kann»²⁾ Aus den Tagen dieses Gesprächs, Oktober 1603, datiert eine Proklamation, in der Jakob alle religiösen Neuerungen mit der

¹⁾ In seiner Thronrede vom 21. März 1610 sagt Jakob «Könige sind nicht nur Gottes Stellvertreter auf Erden und sitzen auf Gottes Thron, sondern werden sogar von Gott selbst Gotter genannt» G. W. Prothero, *Select Statutes and other Constitutional Documents* (3. ed. Oxford 1906) 293f. Vgl. *Jacobi Opera* (ed. 1619) 524f.

²⁾ Bericht des Gesandten, Alphons von Montecuccolo, an den Großherzog von Toscana, 21. Okt. 1603. Florentiner Staatsarchiv, Archivio Mediceo 4186, fol. 70.

Begründung verbietet, seine Untertanen sollten seinem Gewissen überlassen, was ihn allein angehe¹⁾ Obrigkeitliche Verantwortung!

Aber die Gewissen blieben unlenkbar, und in einer späteren Proklamation²⁾ hielt der König Gericht über die neue Zeit «Dieses jüngste Weltalter, in das wir gefallen sind, hat in vieler Menschen Geist einen so unersättlichen Forschungstrieb erzeugt, ein solches Jucken in den Zungen und Federn der meisten Menschen, daß nichts unerforscht bis auf den Grund gelassen wird, sowohl im Reden wie im Schreiben. Denn von den höchsten Geheimnissen der Gottheit und den unerforschlichsten Ratschlägen der Dreifaltigkeit bis in den tiefsten Abgrund der Hölle und die wirren Handlungen der Teufel dort, gibt es jetzt nichts, wohinein die Neugier menschlicher Hirne nicht geforscht hatte. Die Menschen sind nicht zufrieden mit der Kenntnis des Vielen, was Gottes Willen beliebt hat ihnen zu enthüllen, sondern sie wollen notwendig mit ihm in seinem geheimsten Räte sitzen und seine unerforschlichsten Gedanken erfahren»

Wir blicken bei solchen Äußerungen des Königs in einen tiefen grundsätzlichen Gegensatz Jakobs zu seiner Zeit hinein. Es ist nicht nur ein Gegensatz in der Staats- und Kirchenverfassung, sondern ein Gegensatz zu dem ganzen geistigen Habitus, zum Denken und Fühlen der Menschen, der Gegensatz zwischen Autorität und Freiheit, zwischen sittlicher Bevormundung und sittlicher Selbstbestimmung. Der König empfindet die Größe dieses Gegensatzes, aber er sieht dennoch nicht die Unmöglichkeit, ihn aus der Welt zu schaffen. Er fühlt sich berufen, ihn zu überwinden, natürlich ganz im Sinne der Autorität. Seine Auffassung von der Erhabenheit des Königsberufs, das Bewußtsein einer mehr als gewöhnlichen Bildung und dialektischen Gewandtheit, dazu das durch keine Enttauschung zu brechende Gefühl persönlicher Überlegenheit all das wirkt zusammen, um ihm hier die Aufgabe zu zeigen, die zugleich seines Amtes ist und seiner Natur entspricht.

Der Gegensatz zwischen obrigkeitlicher und persönlicher Verantwortung für Glauben und Seelenheil war für England verkörpert in dem Gegensatz von Anglikanischer Kirche und Puritaner-

¹⁾ «Leave to our conscience that which to us onely appertaineth» Proclamation v. 24 Okt. 1603. Wilkins, *Concilia Magnae Britanniae* IV (London 1737) 372. R. R. Steele, *A Bibliography of Royal Proclamations of the Tudor and Stuart Sovereigns* (Oxford 1910) no. 974.

²⁾ Vom 25. März 1610. Steele no. 1092.

tum In naivem Vertrauen auf die Wirkung seiner Persönlichkeit belief Jakob im Beginn seiner englischen Regierung, im Jahre 1604, Vertreter beider Gruppen zu einer Konferenz nach Hampton Court und übernahm selbst den Vorsitz. Er glaubte innerlich über den Parteien zu stehen und suchte in einzelnen Punkten die anwesenden Bischöfe zur Nachgiebigkeit zu bestimmen. Ein Grundzug seiner Theologie, kein originaler Gedanke des Königs, aber im Einklang mit seinem Streben nach Ausgleich der die Zeit zerreißen den Gegensätze, war die Unterscheidung zwischen Grundwahrheiten und Beiwerk des Glaubens. Bei Übereinstimmung in den Grundwahrheiten sollte im übrigen Toleranz herrschen. Jakob hat es wiederholt ausgesprochen, Verfolgung sei das untrügliche Kennzeichen einer falschen Kirche¹⁾. Er ging so weit, daß er sogar dem Papisten, weil er die Grundwahrheiten des Christentums glaube, die Möglichkeit des ewigen Heils zugestand — abweichend von der herrschenden Meinung des damaligen Anglikanismus²⁾. Bis zu dem Gedanken einer Versöhnung der englischen mit der römischen Kirche, der später seinen Sohn Karl erfüllte, hat Jakob sich zwar nicht verstiegen, aber die innerprotestantische Einheit hielt er für erreichbar.

Die Konferenz von Hampton Court sollte sie bringen. Der König leitete die Diskussion anfangs mit Geschick. Aber es genugte, daß von puritanischer Seite eine Anspielung auf die Presbyterialverfassung fiel, um den König außer Fassung zu bringen. «Die paßt mit der Monarchie zusammen wie Gott und der Teufel! Dann stehen Jack und Tom, Will und Dick auf, um mich und meinen Rat zu schulmeistern. Will wird sagen: so soll es sein! Dick: nein, so!»³⁾. Der bloße Gedanke, daß individuelle Meinungen sich neben die Autorität stellen konnten, brachte den König in Harnisch — am dritten Tage war es aus mit der Konferenz, die Gegensätze schroffer als vorher.

¹⁾ Schon in seiner theologischen Erstlingsschrift von 1588, *A fruitfull meditation etc.* (S. oben S. 11 Anm. 6) erklärt Jakob «a certain note of a false church to be persecution». Auch in der oben zitierten lateinischen Ausgabe (Basel 1596) S. 21. Derselbe Ausspruch kehrt 1604 (nach Erlass einer Proklamation gegen die Jesuiten¹⁾) in seinem Briefwechsel mit Cecil wieder: «I did ever holde persecution as one of the infallible notes of a false church». *Correspondence of King James VI with Sir Robert Cecil* (Camden Soc. 1861) 37.

²⁾ A. O. Meyer, *Der Toleranzgedanke im England der Stuarts*. *Hist. Zeitschrift* Bd. 108 (1912) 264f.

³⁾ S. R. Gardiner, *History* I 156.

Und doch was war denn diese Konferenz anders als ein gewisses Geltenlassen der kirchlichen Opposition neben der kirchlichen Autorität? Man versteht es nicht, wie König Jakob, wenn er die Autorität der Bischofskirche stärken wollte, den Puritanern erlauben konnte, auf gleicher Plattform mit den Bischöfen vor den Augen der Majestät zu disputieren! Als vor der Konferenz ein Bischof den König beschwor, ihnen nicht zuzumuten, daß sie mit Männern so niederen Standes debattieren sollten, erwiderte Jakob «Gebt euch zufrieden, Mylord, wir wissen besser als Ihr, was dieser Sache dient»¹⁾

Der König wollte mit seiner Gelehrsamkeit glänzen und den Lorbeer der Beredsamkeit erringen. Und wie wurden ihm auf dieser Konferenz Lorbeeren gewunden! Das Maß von Schmeichelei, das Jakob I. vertrug und genoß, übersteigt jede Phantasie. Der Bischof von London fühlte sein Herz schmelzen vor Freude über die Gnade Gottes, der ihnen einen solchen König gegeben. Gottes Geist ließ offenbar selbst dem König seine Worte²⁾. Und so hat dessen Freude an öffentlicher Disputation unter seinem Vorsitz keine Einbuße erlitten durch den Mißerfolg von Hampton Court. Es gab nun häufig akademische Disputationen unter den Augen des Königs. Es war, als wollte Jakob in England nachholen und doppelt genießen, was er in Schottland entbehrt hatte. Denn er brauchte den Weihrauch wie die Lampe das Öl.

Isaac Wake, der Orator Publicus der Universität Oxford, hat in seinem «Rex Platonicus»³⁾ das ausführliche Bild einer solchen Disputation hinterlassen. Die Thesen, über die Jakob streiten ließ, sind Kinder seines Geistes. Manche sind wunderbar genug. Eine theologische lautete: «Grassante peste non tenentur ecclesiarum pastores invisere aegros». Sie spiegelt die physische Furchtsamkeit ihres Urhebers wieder. Der Seelenhirt sei für die ganze Herde, nicht für den Einzelnen da, er müsse möglichst vielen möglichst lange dienen und dürfe sich daher nicht in Gefahr begeben. Unter den medizinischen Themen fehlt nicht der Lieblingssatz Jakobs über die Verderblichkeit des Rauchens: «Utrum frequens suffitus Nicotianae exoticae sit sanis salutaris»?

¹⁾ Roland G. Usher, *The Reconstruction of the English Church I* (New York 1910) 316

²⁾ Usher I 328

³⁾ Oxoniae 1607. Wake berichtet über die Disputation vom 27. Aug. 1605. Die oben erwähnten Thesen siehe S. 52, 60, 82.

In Wakes amthchem Bericht erscheint der König nie ohne einen Zusatz wie «*Rex, quo nunquam melior*», oder «*quo nunquam doctior*», oder «*curus acerrimo iudicio nihil unquam limatus*», oder «*in rege, et, ut vere dicam, regum miraculo*», oder «*rex, philosophus, theologus, ter maximus*», «*Divus Jacobus*», «*Divi Jacobi oraculum*» Erschauernd schreibt Wake «Als ich Jakob mit heiliger Hand in der heiligen Bibel vom Thron aus sorgsam blättern sah, die Zitate nachprüfen, die Argumente widerlegen, da ver meinte ich, Mosen zu sehen, so mit dem Szepter wie mit der Redegabe, den Hirten des Volkes, oder David, als er den Propheten, oder Salomon, als er den Redner darstellte»¹⁾ Das Bild des Königs, das wir durch diesen Dunst von Schmeichelei hindurch erblicken, scheint allmählich Zuge von Caesareneitelkeit anzunehmen Aber erst in England, im Weihrauch der Church, die im König ihren «supreme governor» verehrte, wurde diese Entwicklung möglich — das calvinisch herbe Schottland war rauher, und gewiß pädagogischer mit seinem König umgegangen

Die so kunstlich gesteigerte Gelehrtenneitelkeit Jakobs hat zu einer der bizarrsten Episoden in der Geschichte der Diplomatie geführt, die es gibt Als nach langem Liebaugeln Jakobs mit Rom die Pulververschwörung von 1605 den schroffen Bruch mit dem Katholizismus brachte, führte das englische Parlament einen Treueid ein, in dem König Jakob für legitim und durch den Papst unabsetzbar erklärt wurde, die Lehre aber, daß gebannte Fürsten durch ihre Untertanen abgesetzt und ermordet werden durften, als «gottlos und ketzerisch» abgeschworen werden mußte Der Papst verbot den Katholiken die Leistung dieses Eides, «cum multa contineat quae fidei atque salutis aperte adversantur»¹⁾

Hatte der König nun geschwiegen, so wäre bald Gras über die Sache gewachsen Aber als Theologe und Kenner des kanonischen Rechts war Jakob überzeugt, daß der Eid von einem guten Katholiken sehr wohl geleistet werden konnte Er schrieb daher mit sachkundiger Unterstützung seine «*Apologia iuramenti fidelitatis*» mit langem Widmungsbrief an Kaiser Rudolf II und sämtliche christliche Fürsten²⁾ Die Widmung enthält zugleich ein

¹⁾ Wake, *Rex Platonicus* 62

²⁾ Breve Pauls V vom 22 Sept 1606 an die englischen Katholiken Dodd's *Church History of England*, with notes by Tierney, IV (London 1841), Appendix CXLI

³⁾ Die erste, anonyme und englisch geschriebene Ausgabe von 1607 hat

bis ins Einzelne gehendes Glaubensbekenntnis und die Begründung seines Anspruchs, als «Catholico-Christianus» zu gelten er glaube an die drei Symbola und die vier ältesten Konzilien, gebe sogar der Jungfrau Maria den Titel «Mutter Gottes» Die moderne antiprotestantische und doch nicht proromische Richtung der Church of England war ganz nach dem Herzen König Jakobs

Dieses Buch nun, das die Haupter der Christenheit von der christkatholischen Gesinnung des Königs von Großbritannien überzeugen und jenen Treueid rechtfertigen sollte, wurde im Juni 1609 an sämtliche englische Gesandtschaften Europas zur Übergabe an die Staatsoberhäupter verschickt «Der König», schrieb Nuntius Bentivoglio in Brüssel, «wird der Welt zeigen, daß er ebenso eitel wie gottlos ist»¹⁾ Papst Paul V war tief erregt Sämtliche Nuntien Europas, sogar der in der Schweiz, wurden im Juli angewiesen, der Annahme des Buches entgegenzuwirken²⁾ An so treu katholischen Höfen wie den drei habsburgischen (Wien, Brüssel, Madrid), hatte der Nuntius leichtes Spiel das auf den Index gesetzte und von der Inquisition verfolgte Buch wurde abgelehnt Ebenso in Florenz und einigen italienischen Kleinstaaten, auch Polen und Ungarn machten keine Schwierigkeiten

Eine Anzahl Höfe aber gerieten in peinliche Verlegenheit Henry IV legte damals großen Wert auf gute Beziehungen zu England — die große Julich-Klevische Krise bereitete sich vor —, wollte aber auch das schwer errungene gute Verhältnis zum Papst nicht trüben Er durfte also weder den «weisesten Narren der Christenheit» durch Ablehnung, noch den Papst durch Annahme des Buches kränken Der kluge König zeigte sich auf der Höhe seiner diplomatischen Kunst Er nahm das Buch an, las es aber nicht, da er nicht genug Latein verstehe, und gab es einer Theologenkommision zur Prüfung Deren Votum fiel genau so aus, wie der König es brauchte wenn das Buch auch schlecht sei, so könne man doch Nutzen daraus für die katholische Sache ziehen, denn der König lasse vieles gelten, was die meisten Ketzer ablehnten —

den Widmungsbrief noch nicht Dieser erscheint erst in der 2. Ausgabe von 1609, die Jakob als Verfasser nennt und lateinisch geschrieben ist Ebenso in der deutschen Ausgabe von Wolfgang Mayer Treuhertzige Ermahnung des Durchleuchtigsten Königs in Großbritannien, Jacobi des Ersten (Erfurdt 1610)

¹⁾ Nuntius Bentivoglio an Kardinal Borghese, 27. Juni 1609 Vatikan Geheimarchiv Borgh II 98, fol. 157

²⁾ Eine Anzahl Weisungen an die Nuntien und deren Berichte siehe bei Hugo Laemmer, *Meletematum Romanorum mantissa* (Ratisbonae 1875) 256 ff

man müsse daher versuchen, ihn für eine mildere Behandlung seiner katholischen Untertanen zu gewinnen. Auf die Bemerkung des Nuntius, der königliche Autor wolle doch die papstliche Autorität treffen, erwiderte Heinrich das Buch sei ja vielmehr antipuritanisch als antikatholisch (was zum Teil zutrifft), der König habe nur Angst vor seinen Untertanen. Die Antwort auf das Buch müsse von Frankreich ausgehen, er wolle den König überzeugen, daß Aufrechterhaltung der papstlichen Autorität nötig sei zur Sicherung der königlichen Macht¹⁾. So löste Heinrich die kitzliche Aufgabe, zugleich gegen Rom und London gefällig zu sein.

Verzweifelt aber war die Lage des Herzogs Karl Emanuel von Savoyen. Denn der englische Gesandte, der das Buch brachte, warb zugleich um die Hand der Herzogstochter für den Prinzen von Wales. Karl Emanuel aber bemühte sich damals in Rom um die Heiligsprechung seines Vorfahren, des seligen Amadeus. Hier winkte die Königskrone für die blühende Tochter, dort der Heiligenschein für den verehrten Ahnherrn. Nüchterne Überlegung mußte sich sagen, daß nur eins zu erringen war, entweder die himmlische oder die irdische Krone. Aber es war Karl Emanuels Schicksal, daß er immer das Unerreichbare wollte. So auch hier: er wollte beides gewinnen, Krone und Heiligenschein. Die Annahme des Buches lehnte er schweren Herzens ab. Dem englischen Gesandten aber schenkte er einen Diamanten und Juwelen im Wert von 3000 scudi, ließ ihn dann in seine herzogliche Karosse setzen, und mit einem Ehrengelert weiter nach Mailand und Venedig fahren²⁾. So verspielte der arme Herzog beides, die himmlische und die irdische Krone.

In Venedig war die Schwierigkeit kaum geringer. Die Signorie wollte den erst kurzlich wieder hergestellten Frieden mit der römischen Kurie keinesfalls wieder gefährden, ebensowenig aber die Beziehungen zu seinem besten Handelsfreund. Also galt es auch hier, einen Mittelweg finden. Die klugen Venezianer nahmen das Buch ehrerbietig entgegen. Dann wurde es ungelesen in festes Gewahrsam in der Staatskanzlei gebracht, mit sechs Schlüsseln abgeschlossen und die Schlüssel unter sechs Senatoren verteilt, so daß

¹⁾ Bericht des Pariser Nuntius Ubaldini an Kardinal Borghese, 7. Juli 1609. Vat. Geheimarchiv Borghese II 251, fol. 250—253. Weitere Berichte Ubaldinis bei Laemmer a. a. O.

²⁾ Bericht des Turner Nuntius Costa an Kardinal Borghese, 8. Aug. 1609. Vatik. Geheimarchiv Borghese II 291. Dazu Fabio Mutinelli, *Storia arcana ed aneddotica d'Italia*, III (Venezia 1858) 290—292.

niemand an das verbotene Buch herankam. Der Inquisition aber ließ die Regierung freie Hand, den buchhandlerischen Vertrieb der «Apologia» im venezianischen Staatsgebiet zu unterdrücken¹⁾

Der königliche Autor sah nicht, daß die Geschichte dieses Buches der Posse näher kam, als ernster Politik. Ihm war es heiliger Ernst damit. Er wollte im Grunde nur wieder einmal Unvereinbares vereinen. Er wollte Versöhnung und erregte leidenschaftliche Erbitterung in Rom, schuf peinliche Situationen für seine besten Freunde. Er, der seinen Anspruch auf den Namen eines christkatholischen Königs hatte erweisen wollen, geriet nun in die schärfste Kampfstellung gegen Rom und gründete 1610 in Chelsea ein Riesenkolleg für Kontroversen mit der römischen Kirche. Das Kolleg war so groß gedacht, daß nicht einmal das Gebäude fertig wurde und zum Spott seiner eigenen Untertanen ein Torso blieb.

Mit seinen Untertanen aber lachte ganz Europa über diesen König, der gesagt haben soll: wenn ich nicht König wäre, möchte ich Universitätsprofessor sein²⁾. Nuntius Bentivoglio spricht einmal von Jakobs «papierner Rustung», denkt aber zugleich mit Schrecken an die Möglichkeit, daß einmal ein Mann in eiserner Rustung über England herrschen könne. Dann wurde es zum Vernichtungskrieg gegen den katholischen Glauben kommen³⁾. In Rom lautet das Endurteil über Jakob: der König ist feig, «aber wenn der Feigling keinen Grund hat, zu fürchten, wird er unverschämt»⁴⁾.

Der König ist niemals klug geworden, weder durch Schaden noch durch Spott, und niemals mutig. Er hat auch weiterhin immer zwischen Gegensätzen vermitteln wollen. Wie einst zwischen den Parteien seiner zerrissenen schottischen Heimat, wie in seinem Unionsplan zwischen seinen beiden Königreichen, wie dann in England zwischen Anglikanern und Puritanern, zwischen Church

¹⁾ Berichte des Nuntius in Venedig, Gessi, vom 18. und 25. Juli und 1. Aug. 1609. Vat. Geheimarchiv. Nunziatura Venezia t. 40 fol. 199ff. t. 40 A, no. 7. Dazu Benrath, Neue Briefe von Paolo Sarpi (Leipzig 1909) S. 43. G. Rein, Paolo Sarpi und die Protestanten (Helsingfors 1904) S. 126ff. H. F. Brown, Calendar of State Papers etc. of Venice XI (London 1904) no. 557. 558. Mutinelli III 375f.

²⁾ Isaac Disraeli, Curiosities of Literature, ed. by his Son, I (1881) 466.

³⁾ Bericht Bentivoglios über den englischen Katholizismus, 2. Okt. 1610. Vat. Geheimarchiv. Borghese I 190 fol. 67.

⁴⁾ Kardinal Borghese an den Nuntius in Spanien, Januar 1614. Vat. Geheimarchiv. Borghese II 377.

of England und römischer Kirche, so später zwischen dem protestantischen und dem katholischen Europa. Ihn kennzeichnet seine Ehepolitik: die Tochter gibt er dem Pfälzer Kurfürsten, dem Haupte des Protestantismus, den Sohn sucht er eist mit der katholischen Vormacht, mit einer spanischen Infantin, zu vermählen, und gewinnt ihm dann die katholische Französin Henriette Maria, die Tochter des großen Henri IV. So glaubte er über den Parteien zu stehen und im 30jährigen Krieg die Rolle des Vermittlers spielen zu können — wieder wurde er zum Gespött Europas. Und nicht zum Gespött allein — er machte sich verächtlich durch das Spiel mit hohen Worten bei ganzlicher Unfähigkeit zur politischen Tat. Er wollte den deutschen Protestanten helfen und seinem Schwiegersohn die verlorene Pfalz wiedergewinnen — Ziele, die nur im harten Kampf zu gewinnen waren —, aber jedermann wußte, daß er nie kämpfen würde. In einer Zeit, die mit Spannungen geladen, von unversöhnlichen Gegensätzen erfüllt war, blieb er seiner Rolle des Pazifisten und des Klugredners treu. So verdarb er es schließlich mit allen, mit Freund und Feind, mit den fremden Mächten wie mit seinen eigenen Untertanen.

Als Jakob I., früh gealtert und verbraucht, in seinem 59. Lebensjahre starb, da sprach an seinem Sarge zum letzten Male jene byzantinische Schmeichelei, die — nicht in Schottland, aber in England — seine Eitelkeit so oft gekitzelt hatte, und feierte den Toten als den «Britischen Salomo»¹⁾. Dann wurde es rasch über ihn stille, und als der Sturz der Monarchie das Wort freigab, da wurde sein Bild in den grellsten Farben der Verachtung gezeichnet²⁾. Der lebende König hat das Urteil der Nachwelt wohl nur einmal in unverhüllter Gestalt kennen gelernt, in dem Wort, das einst, noch in seiner schottischen Königszeit, ein schottischer Geistlicher ihm entgegenschleuderte: «Sir, yee have the name of King, but yee want the stampe»³⁾.

¹⁾ Gardiner, History V 315

²⁾ Vgl. besonders die Charakteristik bei Sir Anthony Welldon, *The Court and Character of King James* (London 1650). Wieder abgedruckt in Sir W. Scott's Sammlung *Secret History of the Court of James I.* 2. Band (Edinburgh 1811) 1—12. Das Charakterbild Jakobs in dem 1929 erschienenen Roman «Im Schatten Shakespeares» von Eduard Stucken geht in wesentlichen Zügen offenbar auf Welldons Schilderung zurück.

³⁾ David Calderwood, *The History of the Kirk of Scotland*, ed. Thomson, V (Edinburgh 1844) 305.

Londoner Theaterbauten zur Zeit Shakespeares.

(Mit einer Rekonstruktion des Fortuna-Theaters)

Von

Dr Gertrud Hille

Hierzu Tafel I und II

Über die englische Bühne zur Zeit Shakespeares liegen zahllose Arbeiten vor¹⁾ Der Gegenstand selbst ist noch immer umstritten Man hat mit großer und mit armer Phantasie rekon-

¹⁾ Das neueste umfassende Werk über die Bühne Shakespeares und seiner Zeit in England, das die Quellen abdruckt, ist E K Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford 1923 Die beste Darstellung der Bühne und des Dramas auf der Bühne gibt W Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Bd IV und V der neuesten Ausgabe von 1911/16 Ein guter Führer bei Durcharbeitung der Texte ist B Neuendorff, *Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares nach den Bühnenanweisungen*, Berlin 1910 In vorliegender Arbeit werden außerdem folgende Werke mehrfach zitiert und in den Anmerkungen nur durch das hier gesperrt gedruckte Wort angegeben

J Q Adams, *Shakespearean Playhouses*, Boston, New York, Chicago 1917

V E Albright, *The Shakespearean Stage*, New York 1909

G P Baker *The Development of Shakespeare as a Dramatist*, New York 1914

L B Campbell, *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance*, Cambridge 1923

W J Lawrence¹⁾, *The Elizabethan Playhouse and other Studies*, Stratford 1912, 2 Bd 1913

W J Lawrence²⁾, *Pre Restoration Stage Studies*, Cambridge 1927

W J Lawrence³⁾, *The Physical Conditions of the Elizabethan Playhouse*, Cambridge 1927

T F Ordish, *Early London Theatres*, London 1894

A H Thorndike, *Shakespeare's Theatre*, 1916

Shakespeare's England, Oxford 1917, 2 Bde

Für mehr als zweihundert andere Werke und kleinere Aufsätze, die zur Arbeit herangezogen, aber nicht oder nur einmal zitiert werden mußten, sei auf die Bibliographien des Shakespeare-Jahrbuchs und des zuerst genannten Werkes von Chambers verwiesen

struiert auf Grund reichlicher Wortquellen und spärlicher Bildquellen. Gefunden wurde ein Bühnenpodium mit so und so viel Eigenschaften. Man ging zumeist von Worten aus, und je mehr Worte zu interpretieren waren, desto mehr Einzelheiten mußten gefordert werden. Das Theater als ganz eigen- und einzigartiges Architekturgebilde wurde nur selten in Betracht gezogen. Infolgedessen laufen wir jetzt Gefahr, über den vielen in wertvoller philologischer Arbeit konstruierten hypothetischen «Shakespeare-Bühnen» die uns wirklich gebliebenen Reste zu übersehen. Diese Reste aber sagen ziemlich genau aus und geben uns den englischen Theaterbau der Zeit Shakespeares in seiner ganz besonderen Form.

Das 16. Jahrhundert zeigt im Querschnitt eine bunte Karte der verschiedensten Bühnen und Theater nebeneinander. Die Entwicklung der italienischen Perspektivbild-Bühne geht über alle hinweg zum barocken Operntheater. Nur England, eigentlich nur London¹⁾, kommt vorher zu einem selbständigen, zweckbestimmten und zweckerfüllenden Theaterbau. Den gleichzeitigen italienischen Theateranlagen gilt bezeichnenderweise ein Wort des Architekten Serlio: «et perche le sale (per grande che siano) non son capaci di Theatri: io nondimeno per accostarmi quanto io posso a gli antichi ho voluto di esso Theatro farne quella parte che in una gran sala possi capire»²⁾.

Im folgenden sollen die einzelnen Londoner Theatergebäude — die großen öffentlichen Schauspielhäuser — so genau wie möglich beschrieben werden, damit wir ihre Bauform gewinnen und für die Shakespeare-Bühne das Theater.

Im Jahre 1576 baut James Burbage³⁾, «player» und «joinder» von Beruf, nördlich der Stadt London ein Schauspielhaus, das «The Theatre» genannt wird. Den unmittelbaren Anlaß bildet das Spielverbot des Magistrats im Jahre 1574⁴⁾, aus dem wir

¹⁾ Thomas Heywood, *An Apology for Actors*, 1608, abgedr. Chambers IV 250 [251 unten]: «Since God hath provided us of these pastimes, why may we not use them to his glory? Now, if you aske me why were not the theaters as gorgeously built in all other cities of Italy as Rome, and why are not play-houses maintained as well in other cities of England as London? »

²⁾ Sebastiano Serlio, *Il primo e secondo libro d'architettura*, le I et II livre d'architecture mise en langue française par Jean Martin, Paris, Barbé 1545. Eine englische Ausgabe erschien 1611.

³⁾ Chambers II, 305.

⁴⁾ Chambers IV, 273 XXXII.

erfahren, daß vorher in Wirtshaushofen innerhalb der Stadt Theater gespielt worden war. Der Reisebericht des Hollanders De Witt¹⁾ aus dem Jahre 1596 nennt vier Amphitheater in London. Eines davon ist das «Theatre». Ein königlicher Erlaß von 1597²⁾ spricht von «stages, galleries and roomes that are made for people to stand in» in «Theatre», «Curtain» und anderen Schauspielhäusern, und der Bericht vom Abbruch des «Theatre» im Jahre 1598³⁾ erwähnt «wood» und «timber» als Baumaterial. Danach ist dieses erste Londoner Theater ein Rundbau mit Galerien und Logen, aus Holz errichtet. Wenn es «gorgeous playing-place»⁴⁾ genannt wird, muß es gut gebaut, nicht schmucklos und verhältnismaßig groß gewesen sein⁵⁾. Im folgenden Jahr — 1577 — entsteht in nächster Nähe des Theatre ein zweites Schauspielhaus, «The Curtain». Der Name gehört

¹⁾ Text des Reiseberichts nach Jan de Witt (zuerst veröffentlicht von K. T. Gaedertz, *Zur Kenntnis der altengl. Bühne*, Bremen 1888) «Amphitheatra Londinij sunt IV visendae pulcritudinis quae a diversis intersignijs diversa nomina fortuntur in ijs varia quotidie scaena populo exhibetur. Horum duo excellentiora ultra Tamisum ad meridiem sita sunt, a suspensis signis Rosa et Cygnus nominata. Alia duo extra urbem ad septentrionem sunt, viâ quâ itur per Episcopalem portam vulgariter Biscopgat nuncupatam. Est etiam quantum sed dispari et structura, bestiarum concertationi destinatum, in quo multi ursi, Tauri, et stupendae magnitudinis canes, discretis caveis et septis aluntur qui ad pugnam adservantur, iucundissimum hominibus spectaculum praebentes. Theatrorum autem omnium prestantissimum est et amplissimum id cuius intersignum est cygnus (vulgo te theatre off te cijn) quippe quod tres mille homines in sedilibus admittat, constructum ex coacervato lapide pyrritide (quorum ingens in Britannia copia est) ligneis suffultum columnis quae ob illitum marmoreum colorem, nasutissimos quoque fallere posset. Cuius quidem forma quod Romani operis umbram videatur exprimere supra adpinxi.» Bericht und Zeichnung werden im folgenden stets mit dem Namen De Witt bezeichnet, wenn auch die Niederschrift selbst von anderer Hand stammt.

²⁾ Ordish, 73. Chambers IV, 321 CIX CX.

³⁾ Ordish, 75/6. Chambers II, 415.

⁴⁾ In Predigt des John Stockwood, am 24. VIII. 1578 «I know not I might with the godly learned especially more discommende the gorgeous Playing place erected in the Fieldes, than to terme it, as they please to have called it, a Theatre, that is, even after the manner of the old Theatre at Rome a show of all beastlie and filthy matters» (Chambers IV, 199—200. XVII, Campbell, 119). Vgl. auch Chambers IV, 197, Thomas White, 1577.

⁵⁾ Adams, 46.

dem Grund an¹⁾ Das ist das zweite der von De Witt genannten vier Amphitheater «The Theatre» und «The Curtain» werden meistens zusammen genannt, ein Unterschied wird nie erwähnt²⁾ Ein Reisender aus Ulm, Samuel Kiechel (um 1585), erzählt von den Theatern, daß sie so gebaut seien, daß «ettwann drey genng ob ein ander sein, derowegen stots ein große menge volckhs dahin kompt»³⁾ Es ist also üblich, in den «Amphitheatern» drei Range übereinander anzulegen Auf einer Londoner Stadtansicht⁴⁾, die Ryther zugeschrieben und 1604 oder 1630—40 datiert wird, kann ein Gebäude als Curtain-Theater gedeutet werden Es liegt im Shoreditch-Gebiet — das benachbarte Theatre war 1598 abgetragen worden —, scheint sechskantig zu sein und hat eine Fahne Es steht auf einem sehr großen, freien, eingezäunten Platz Solche Stadtansichten und Stadtplane sind weit davon entfernt, photographisch getreue Abbilder der einzelnen Bauten zu geben Die hier herangezogenen frühen Londoner Stadtansichten⁵⁾ entsprechen jedoch verhältnismaßig genau den gleichzeitigen Wort-

¹⁾ Ordish, 78

²⁾ Chambers IV, 198, 200, 202, 221, 223, 227, 230, 294, 297, 310, 321, 322

³⁾ Chambers II, 358⁸

⁴⁾ Gesamtabbildung Baker 36/7 Thorndike 38/9 Ausschnitt Baker 134/5 Vgl Chambers II, 354 Adams 458

⁵⁾ Stadtansichten 1 Verzeichnis Vgl Taf I

A) R Agas, Civitas Londinum, um 1560 Abg Adams 123, Ausschnitt Ordish 126

B) G Braun und F Hogenbergius, Londinum Feracissimæ Angliæ Regni Metropolis, in Civitates Orbis Terrarum, Köln 1572 Abg Adams 120/1 A und B sollen (Adams 457) zurückgehen auf ein Original um 1554—8

C) W Smiths MS, Description of England, um 1580, Abg Baker 18/9, Adams 120/1

D) J Norden, London in Speculum Britanniae, an Historical and Chorographical Description of Middlesex, London 1593 Stecher Pieter Van den Keere, Abg Ordish 142/3, Adams 147

E) F Delaram, Reiterbildnis Jakobs I Nach Adams um 1603 Abg Adams 246/7

F) J Hondius, Stadtbild innerhalb einer Karte in John Speed's Theatre of the Empire of Great Britaine, London 1611 (Nach Adams 458 Orig etwa um 1605) Datiert 1610 Abg Baker v d Titelblatt, Thorndike 32/3, Adams 149

G) C J Visscher, London 1616 Nach Adams 458 Original um 1613 (?) Abg Ordish 256, Shakespeare's England II 166/7 Thorndike vor dem Titel Ganz Ordish, Shakespeare's London, London 1897, vor dem Titel, nach Reprod der Topographical Soc of London

quellen in bezug auf die jeweils vorhandenen Theaterbauten und

- H) M Merian, London, in J L Gottfried, *Neuwe Archontologia Cosmica*, Frankfurt a M 1638 (Beruht auf Visscher und anderer Vorlage) Abg Adams 256/7
- J) *Londinopolis*, J Howell 1657, steht in Zusammenhang mit der Merian'schen Ansicht Abg Baker 154/5
- K) (A Ryther) *The Cittie of London*, nach Baker um 1604, nach Adams 30er Jahre Abg Baker 36, Thorndike 38/9, Ausschnitt Baker 134/5, Adams 278
- L) W Hollar, 1647, Ausschnitt Adams 260/1

2 Beschreibung

- A—C) Auf dem Sudufer der Themse zwei nebeneinander gelegene Tierkampf arenen, auf A und B durch zwei Baumreihen mit Wasserbecken und Ställen voneinander getrennt, auf C nur durch einen schmalen Weg
- D) In demselben Gebiet zwei Rundbauten, als «The Beare howse» und «The play howse» bezeichnet. Scheinbar etwas weiter nach Süden gelegen, das östliche Gebäude wesentlich nach Süden verschoben, fast an der Straße gelegen, die «Maiden Lane» genannt wird

Da beim Namen des Stechers datiert, wird man D für 1593 anerkennen müssen

- E) Vorlage unbekannt. Drei Theater auf dem Sudufer des Flusses, zwei nahe am Ufer, eines mehr entfernt, außerhalb der Häuser im Grünen gelegen. Zwei polygonal, eins rund angelegt, alle drei mit breit flachen, pultdachversehenen Einbauten. Ich halte sie der Reihe nach von links nach rechts für Beare Garden (später Hope), Globus (rund und am meisten außerhalb gelegen), Rosen Theater (am weitesten östlich und am Fluß gelegen). Die Ansicht ist allerdings in der Perspektive verschoben und durch die Einschachtelung zwischen die Pferdebeine beinträchtigt, so daß man keine genaue Übertragung auf einen Grundriß vornehmen kann. Adams 248ff versucht das mit dem Ergebnis, daß von links nach rechts Beare Garden, Rosen, Globus-Theater gedeutet werden. Dabei soll das runde, südlich gelegene Theater nicht der Globus, sondern das Rosen Theater sein. Andererseits schreibt er S 243, daß das Globus-Theater an Maiden Lane gelegen sei.
- F) Nur zwei Theaterbauten, und zwar so angeordnet und gezeichnet, daß sie leicht als die beiden westlich gelegenen des Delaram Blattes wiedererkannt werden können. Das linke polygonal, das rechte rund mit einem Mauerrucksprung. Die Zeichenweise mancher Nebengebäude oder des Baumwerks, z. B. rechts von dem runden Bau, stimmt mit E weitgehend überein, so daß auf eine gemeinsame Vorlage geschlossen werden kann.

Wenn also E auf die Zeit um 1603 zurückgehen soll, so mußte in der Zeit zwischen 1603 und 1610 (F) eines der drei Theater verschwunden sein. Beare Garden und Globus bestehen während dieser

deren äußere Anlage Die Maße sind willkürlich, aber es liegt

- Jahre, das Rosen Theater (Adams 157ff) scheint nach 1603 nicht mehr benutzt worden zu sein. Henslowes Pachtvertrag lief 1605 ab. Im Jahre 1606 wird in bezug auf das Rosen Theater von «the late playhouse» gesprochen (Adams 160). Bereits im Jahre 1600 ist es in einem Zustand, der als «dangerous decaye» bezeichnet wird (Chambers, IV 326, CXVII und 328, CXXII). Wir mußten infolgedessen von den drei bei Delaram (E) abgebildeten Theatern das am meisten rechts gelegene als das Rosen Theater ansprechen. Dann wurde auf der Hondius Ansicht (F) das linke Theatergebäude nicht das Rosen Theater, sondern das als Beere Garden bezeichnete Haus darstellen. Aber ohne Kenntnis der Vorlage
- H, J) des Delaram Bildes kann das nicht endgültig entschieden werden. H und J beruhen auch auf einer älteren Vorlage. Sie bilden ebenso wie das Delaram Blatt außer dem sehr viel weiter im Westen gelegenen Schwan Theater auf dem Südufer der Themse drei ziemlich eng beieinander gelegene Theaterbauten ab und bezeichnen das westlichste davon als Hope Theater (37) und das östlichste als Globus (38). Das mittlere ist auf beiden Ansichten sichtlich klein und unscheinbar gegeben. Alle
- G) drei Bauten sind polygonal. Nach G, auf dem an derselben Stelle nur zwei Bauten gegeben und links als Bear Garden und rechts als Globus bezeichnet sind, ist das östlichste der drei Theater auf H und J der zweite Globus Bau, der vermutlich an derselben Stelle stand wie der erste. Die eine Vorlage von H und J muß wie die des Delaram Blattes auf die Zeit zurückgehen, in der drei Theater dicht beieinander standen. Eine andere Vorlage dürfen wir nach der Ähnlichkeit sämtlicher Einzelheiten in Haus und Baumdarstellung in G sehen. Infolgedessen stellen H und J nebeneinander dar, was vermutlich niemals nebeneinander vorhanden gewesen ist, das Rosen Theater und den zweiten Globus Bau. In bezug auf die Grundrißanordnung gehen H, J und E zusammen, trotz der perspektivischen Verschiebung zweier Bauten — Hope und Globus — am weitesten südlich, Globus noch weiter im Süden als Hope, und eins — Rose — am weitesten nordöstlich am Fluß.
- K) Es wird von Baker 1604, von Adams und Chambers 1630—40 datiert. Auf dem südlichen Flußufer steht nur noch ein Theaterbau. Das kann Hope oder Globus sein, die Zeichnung scheint unfertig und hat für uns in bezug auf das südliche Flußufer keinen Quellenwert.
- Die Deutung zweier Gebäude im Norden als Curtain und als Fortuna ist überzeugend (Baker 47/48). Das Fortuna Theater wurde dann allerdings in zweiter Form abgebildet sein, nicht in der des erhaltenen Bauvertrages. Und diese zweite Form scheint ähnlich der des Cockpit in Court zu sein, wie es Adams 407 abbildet, ein quadratischer Bau mit zeltartigem Dach.
- L) Auf L sind die Bezeichnungen «Beere bayting house» und «Globe» vorhanden für zwei Rundbauten auf dem Südufer der Themse, die wahrscheinlich die nicht mehr als Theater benutzten Hope- und Globus-Bauten darstellen (Adams 336). Das Hope-Gebäude hat einen zwei-

kein Grund vor, das Gegenständliche der dargestellten Gebäude anzuzweifeln¹⁾

Die Ansichten von 1560, 1572 und 1580²⁾ zeigen auf dem Südufer des Flusses zwei nahe beieinander gelegene Rundbauten, in dem Gebiet der «Liberty of the Clink», zwischen der Uferstraße (Bankside) und Maiden Lane Auf der Agas-Karte von 1560 sehen sie aus, als hätten sie einen unteren festen Sockel aus Holz- oder Mauerwerk, darauf ein eingeschossiges, nach außen offen durchbrochenes Gerüst sich erhebt Ein ringförmiges Pultdach bildet den oberen Abschluß Bezeichnet sind sie als «The bolle bayting» und «The Bearebayting» There sind in dem inneren freien Platz eingezeichnet Ein Brief des Londoner Lord Mayors vom Jahre 1583³⁾ nennt «playes, bearebaytings, fencers and profane spectacles at the Theatre and Curtaine and other like places» Danach sind die beiden Theaterbauten, The Theatre und The Curtain, solchen Tierkampf- und Fechter-Arenen ähnlich gewesen Vielleicht sind sie überhaupt nach ihrem Vorbilde angelegt worden Man kann sich vorstellen, daß anfänglich Komodianten ihr Spielpodium in einer solchen Arena aufschlagen, wie sie es sonst in Wirtshaushofen zu tun pflegen Das Spielverbot des Jahres 1574⁴⁾ nennt «galleries», «skaffoldes, fframes and Stagies» im Zusammenhang mit Komodienspiel das Podium (stage) wird im Hofe aufgebaut, die ringsum laufenden Galerien («havinge chambers and seciete places adioyninge to their open stagies and galleries»),

teiligen Einbau bekommen, mit einem kleinen Zwiebelturm — es scheint wirklich auch zu Wohnzwecken umgebaut worden zu sein (Adams 337), ehe es zur Zeit der Restoration wieder als Tierkampfarena verwendet wurde (Adams 338/9) Die Faithorne Map of London (Adams 330) von 1658 zeigt es schon wieder ohne Einbauten Das Globus Haus scheint man in den 40er Jahren niedergelegt zu haben (Adams 264ff), so daß hier nur ein Erinnerungsbild wiedergegeben wird (s auch Adams 458)

¹⁾ Auf den sämtlichen genannten Stadtansichten befinden sich die Theaterbauten des südlichen Themse Ufers im Vordergrund der ganzen Darstellung und werden neben den Kirchen als besondere Merkmale herausgehoben und infolgedessen auch groß und hoch herausragend abgebildet Nur L gibt die Theaterbauten zwischen anderen Häusern in annähernd richtigen Proportionen wieder, und zwar das einzelne Rundhaus mehr breit als hoch

²⁾ Agas, Braun und Hogenburg, Smith's MS

³⁾ Shakespeare's England II, 285 Chambers IV, 294 LXIX

⁴⁾ Siehe Anmerkung 4 auf S 26

die Tribunen und Schranken (scaffoldes, fframes), die vermutlich unter den Galerien errichtet wurden, und der freie Platz auf drei Seiten der Bühne bieten verschieden gute und schlechte Plätze für das Publikum. Wie solche Bühnenpodien aussehen, wissen wir von niederländischen Bildern¹⁾ aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: ein Bretterboden auf Bocken oder Fassern, das eigentliche Spielfeld dreiseitig frei vor einem aus Pfosten und Vorhängen gebildeten Garderoberaum. Dieser Garderoberaum ist entweder so breit wie das ganze Podium oder um etwas schmaler, so daß rechts und links noch zwei schmale Gänge freibleiben. Er hat an seiner Vorderseite gewöhnlich drei Vorhangschlitze für die Auftritte und manchmal über dem Garderoberaum ein betretbares Gerüst²⁾.

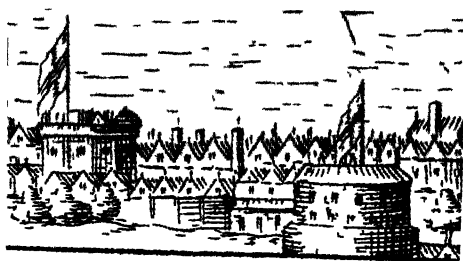
Tatsächlich ist festzustellen, daß aus den Tierspiel-Arenen Theater werden. Auf der Londoner Stadtansicht von Norden im Jahre 1593³⁾ liegen in demselben Gebiet zwei Rundbauten nebeneinander, davon der eine als «Beare howse», der andere als «play Howse» bezeichnet wird. Das ostliche Play House ist im Verhältnis zur der Arena der älteren Ansichten nach Süden verschoben, das Beare House steht scheinbar an gleicher Stelle, durch eine einzige Häuserreihe von der Uferstraße getrennt. Es hat nur südöstlich einen zweiteiligen Anbau (Stall?) bekommen. Im Jahre 1583 war die eine der beiden Arenen eingestürzt⁴⁾,

¹⁾ Z. B. Stich «Temperantia» von Cock nach P. Breughel, Stich «Landliches Fest» von Swanenburgh nach Vinckboons, Gemälde «Dorfkirchweil» von Gills Mostaert (Kunsthalle Bremen). Photographien in Slg. Koster des Theatermuseums München. Vgl. Tafel 1.

²⁾ 1 und 2 der in Anm. 1 genannten Abbildungen. — Die Podien stehen gewöhnlich frei, oder sie lehnen sich an ein Gebäude an. In den Wirtshaushöfen und in den Arenen können sie an die vorhandenen Galerien angelegt sein, und der Garderoberaum ist dann durch eine angrenzende Türröffnung zugänglich zu denken.

³⁾ Siehe Anmerkung 5 auf S. 28.

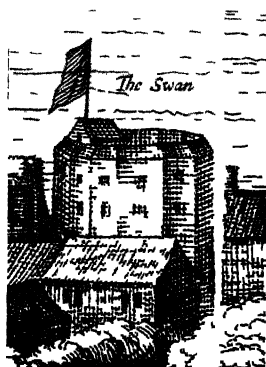
⁴⁾ Adams, 124/5, 126. Chambers IV, 220, 225. Philipp Stubbes berichtet in «The Anatomie of Abuses» 1583 (Chambers IV, 221 [225]) von diesem Einsturz: «Upon the 13day of January last, being the Saboth day, Anno 1583, the people, men, women, and children flocking to those infamous places where these wicked exercises are usually practised (for they have their courts, gardens, and yards for the same purpose) when they were all come together and mounted aloft upon their scaffolds and galleries, and in the midst of all their jollity and pastime, all the whole building fell down ».



NACH HONDIUS (F)



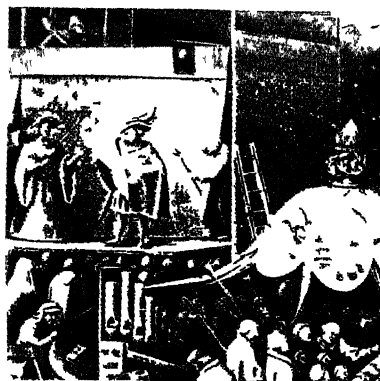
NACH HOLLAR (L)



NACH VISSCHER (G)



NACH G MOSTAERT



NACH P BRUEGHEL

aber neu aufgebaut worden. Die Zeichnung bei Norden ist sehr abkürzend, läßt aber bei beiden Bauten eine von unten bis oben geschlossene Umfassungswand, darin eine obere Reihe Fenster und einen im Süden gelegenen Eingang erkennen. Die unterschiedlichen Benennungen scheinen anzudeuten, daß in dem einen Haus noch Tierkämpfe, in dem anderen vorwiegend Theateraufführungen stattfinden. Im Jahre 1599 beschreibt Thomas Platter¹⁾ Hahnenkämpfe auf einem Platz, «der wie ein (theatrum) Schauwplatz erbauen», und das Haus der Barenhatz jenseits der Themse schildert er folgendermaßen: «Der Schauwplatz ist in die Runde gebauwen, sindt oben herum viel geng, darauf man zusicht, vnden am boden, vnder dem heiteren himmel, ist es nicht besetzt.» Gemeint ist zweifellos das «Beare howse» der Stadtansicht von Norden.

Vor 1592 baute Philipp Henslowe²⁾ auch im Bankside-Gebiet ein Theater, das «The Rose» genannt wird. Aufschluß darüber gibt sein «Diary»³⁾. Einträge⁴⁾ für «chake & bryckes», «lyme», für «brycklaynge», für «wharfying» lassen auf den Unterbau schließen, Einträge für «tymber», «dellbords», «bordes», «lathes», «rafters», für «XXVI fore powlles», für «XX furpowell at VI a pece», für «naylles» auf den Hochbau des Ganzen aus Holzwerk. Einträge für den «thecher» sprechen dafür, daß das Dach strohgedeckt gewesen ist, ehe es im Jahre 1595⁵⁾ durch Ziegel ersetzt wurde. Zweimal zwei Dutzend «turned ballysters»⁶⁾ können ein Bühnengeländer ausmachen⁷⁾. Ein «tyerhowsse»⁸⁾ ist vorhanden,

¹⁾ Thomas Platters des J. Englandfahrt im Jahre 1599, hg. v. Hans Hecht, Halle, 1929, 38/39.

²⁾ Chambers II, 323.

³⁾ Henslowe's Diary, hg. v. W. W. Greg, 1904—8, I, 4ff., II, 49.

⁴⁾ Diary 7/9.

⁵⁾ Diary 11.

⁶⁾ Diary 8 und 9.

⁷⁾ Bühnengeländer auf den Abbildungen zu Messalina S. 63, zu Roxana S. 11, auf dem Entwurf von Inigo Jones, Chambers IV, Tafel vor dem Titel. Zu erschließen für das Hope-Theater S. 40. Bezeugt für das erste Globus-Theater durch eine Stelle im Prolog des «Blacke Booke» von Middleton (1604):

«And now that I have vaulted up so hugh
Above the stage rails of this earthen globe,

I must turn actor and joine compaines» (Lawrence¹ 23,³ 7)

⁸⁾ tirehouse = Garderoberraum, to attire = ankleiden. Vgl. Middleton, The Black Book (Ausgabe London 1840, Bd. 5, S. 526) turing-house = dressing room.

darüber ein gedielter Raum, ein «penthowsse shed at the tyering howsse doore»¹⁾, «a maste» und an nicht näher bezeichneter Stelle «my lords Rome»²⁾ Über die Bühne wird nun ausgesagt «for payntinge my stage» Das erklärt der Reisebericht De Witts³⁾, darin es heißt, die Holzsaulen des Schwan-Theaters seien wie Marmor bemalt gewesen Das Rosen-Theater ist das dritte der bei De Witt genannten vier Amphitheater, vielleicht identisch mit dem «play-house» der Karte von Norden Auf der Stadtansicht von Hondius im Jahre 1610⁴⁾ wurde es demnach neben dem ostlich davon errichteten Globus-Theater liegen⁵⁾ Man sieht vier Seiten eines polygonalen Zylinders, eines acht- oder zehnkantigen Gebäudes Ein oberer Ring springt klastig vor wie bei einer fortifikatorischen Anlage Die Zeichnung deutet mehr auf einen Steinbau als auf einen Holzbau hin Die auf der Hondius-Ansicht über diesem oberen Ring sichtbar werdenden Dächer scheinen eher dahinterliegenden Häusern anzugehören als dem tiring-house⁶⁾ Das Tiring house ragt jedenfalls nur ganz unbedeutend über den Galeriebau heraus Die Fahnenstange kommt links senkrecht in die Höhe Über das Bühnenpodium selbst läßt sich noch wenig aussagen Wenn nicht mit der Türe des Tiring-house eine äußere Eingangstüre gemeint ist, so bezieht sich die Beschreibung auf den Zugang zum Bühnenpodium Die Henslowe-Papers⁷⁾ enthalten verschiedene «Plots» (schriftliche Szenarien), die sich auf Vorstellungen im Rosen-Theater beziehen Das der «Seven Deadly Sins»⁸⁾ bezeugt drei Bühneneingänge nebeneinander

Enter (Gorb) Queene wth 2 Counsailors m^r Brian
 Tho Goodale to them ferrex and Porrex seuerall waies
 wth (hs) Drums and Powers Gorboduk entreing in
 The midst between

¹⁾ penthouse shed, Schutzdach

²⁾ S 66

³⁾ Siehe Anmerkung 1 auf S 27 und Tafel 1 (F)

⁴⁾ Siehe Anmerkung 5 auf S 28

⁵⁾ Vgl dazu Anm auf S 29

⁶⁾ Es gibt einige Rekonstruktionen des altenglischen Theaters, die aus diesen Stadtansichten Oberbauten der Theater herausgelesen und diesen Oberbauten die Formen der umliegenden Häuser gegeben haben Streit, A Das Theater, Wien 1903, Tafel XI, und «Die Vierte Wand» Organ der Deutschen Theaterausstellung, Magdeburg 1927, Heft 14/15, S 76

⁷⁾ Henslowe Papers, hg von W W Greg, London 1907, 127ff (H P)

⁸⁾ H P 129ff

Die «dumb shows» werden nicht lokalisiert

Das Szenarium für «Frederick & Basilea»¹⁾ erwähnt eine Oberbühne

To them Pedro Basilea vpon the walls come downe
Pedro Basilea

In der Aufstellung für Peeles «Battle of Alcazar»²⁾ heißt es einmal von Muly Mahamett³⁾ «Enter in a Chariott» Das spricht für ein großes Auftrittstor, durch das man in einem Wagen herein-fahren kann Und die dumb shows werden in folgenden Stellen⁴⁾ deutlich

Enter the Presenter to him
2 dumb shew
Enter aboue Nemesis, Tho Dro(m) to
them 3 ghosts w kendall Dab (
to them (1)ying behind the Curtaines 3
Furies Parsons George & Ro T(ai)lor
one wth a whipp a nother wth a (b)lody
tor(e)h & the 3^d wth a Chopp(ing) knif(e) exeunt
Enter the Presenter to (them) him
3 dumb shew
Enter Nemesis aboue Tho Drom
(to) her 3 Furies bringing in the
Scales George Somerset

Im ersten Falle tritt der Presenter auf dem Bühnenpodium auf Auf einem Platz über dem Podium erscheinen Nemesis und drei Geister, und Vorhänge öffnen sich und lassen drei Furien sichtbar werden Im anderen Falle tritt auch der Presenter auf, und Nemesis erscheint mit den Furien oben (was folgte, ist abgestoßen)

Demnach sind drei Öffnungen in der Bühnenrückwand vorhanden, eine davon ist so groß, daß ein Wagen hindurchfahren kann Es gibt Vorhänge, die man aufziehen kann, um eine Gruppe zu enthüllen, ein erhöhter Ort ist vorhanden, auf dem man, allen sichtbar, auftreten kann Wir neigen dazu, diese Vorhänge an der Wand oder vor der Wand, vielleicht vor der mittleren größten oder vor allen drei Türen des Tiring-house anzunehmen, den erhöhten Platz als Galerie über diesen Türen bzw

¹⁾ H P 135ff

²⁾ H P 138

³⁾ H P 139

⁴⁾ H P 139/40

Vorhangen. Denn diese Anordnung entspricht der üblichen der uns bekannten Wanderbühnenpodien¹⁾. Sie genügt auch ganz im allgemeinen den szenischen Anforderungen der Stücke, die vor und um 1600 in Londoner öffentlichen Theatern gespielt werden²⁾.

Im Jahre 1594 plant der Besitzer des Parish Garden Manor³⁾, Francis Langley, einen Theaterbau auf seinem Grund und Boden zu errichten. Ludwig von Anhalt-Köthen nennt im Jahre 1596 vier Schauspielhäuser in London⁴⁾, damit sind die drei bereits genannten, «The Theatre», «The Curtain», «The Rose», gemeint und als viertes der Neubau in Parish Garden, «The Swan» De Witt⁵⁾ bezeichnet das Rosen-Theater und das Schwan-Theater als die beiden besten und das Schwan-Theater außerdem als das größte der vier bestehenden Schauspielhäuser.

Das Schwan Theater ist nach seinem Bericht aus «flintstone»⁶⁾ gebaut, aus Feuerstein-Kieselstein wird eine in England häufig angewendete Steinmasse gebildet, die zwischen Balkenwerk gefüllt wird, d. h. das Theater ist eine Art Fachwerkbau. Holzerne Säulen darin sind so bemalt, daß sie für Marmor gehalten werden. De Witt erkennt eine Ähnlichkeit mit römischen Theatern, darum bildet er das Schwan-Theater in seinem Reisetagebuche ab. Die Bevorzugung und die in den Maßen übertreibende⁷⁾ Beschreibung des einen Hauses spricht dafür, daß ihm dieses eine Theater besonders interessant gewesen ist. Die Skizze gibt den Anblick des Inneren, ungefähr von der Höhe des dritten Ranges aus. Der Beschauer befindet sich der Bühne gegenüber, vielleicht ein klein wenig seitwärts nach rechts. Man kann einen kreisrunden oder ovalen Grundriß ablesen. Der Rundbau ist ein oben offener

¹⁾ Siehe Anmerkung 1 auf S. 32.

²⁾ Brodmeier, Neuendorff, Thorndike, App. I 433—444.

³⁾ Parish Garden Manor liegt auf dem Südufer der Themse, aber westlicher als die übrigen Theater, die Ansicht von Vischer schließt es noch mit ein.

⁴⁾ Ludwig von Anhalt-Köthen, Reisebeschreibung vom Jahre 1596, veröffentlicht im Jahre 1716 durch Johann Christ. Beckmann. *Accessiones Historiae Anhaltinae* 165—292. Abgedruckt Chambers II, 360.

⁵⁾ Siehe Anmerkung 1 auf S. 27.

⁶⁾ Mothes, *O. Illustr. Baulexikon* I, 1874.

⁷⁾ De Witt gibt an, das Schwan Theater fasse 3000 Personen. Das Münchener Nationaltheater hat 1900 Plätze.

Zylinder Drei Galerien oder Range liegen übereinander, ohne vorzukragen Die Höhe der Galerien nimmt von unten nach oben ab Die unterste Brustung scheint höher zu sein als die der anderen Range Die stützenden Säulchen auf den Brustungswänden sind ziemlich eng gereiht Banke oder Sitzstufen laufen ununterbrochen ringsum Über dem dritten Rang liegt das nach innen abfallende Dach auf Die regelmäßige Strichführung des Zeichners und die abschließende Wellenlinie lassen vermuten, daß Ziegelwerk dargestellt werden sollte An einer Stelle wird der Ringbau durchbrochen durch einen hochaufragenden Einbau Seine drei Geschosse entsprechen nicht genau denen des Ringes Das oberste Geschöß überragt das Hauptdach als breitrechteckiger Block mit Walmdach Zwei Fenster gehen ins Innere des Ringes, eine Tür ist offen an der rechten Schmalseite Der Zeichner klappt diese Seite ein wenig um, damit sie, im Widerspruch mit zentralperspektivischer Darstellungsweise, nicht unsichtbar bleibe Vor dem untersten Geschöß im Inneren des Ringbaues springt ein ebenes Podium vor, etwas mehr tief als breit Zwei Rundbogentore, eisenbeschlagen, führen auf der Höhe dieses Podiums in das Untergeschöß des Einbaues Darüber liegt eine Galerie mit sechs Öffnungen, ungefähr in einer Höhe mit dem zweiten Rang des Ringbaues Über dieser Galerie springt ein Pultdach vor, das das Podium darunter etwa bis zur Hälfte beschattet Es ruht auf zwei sehr weit voneinander entfernten Säulen an den beiden Außenkanten des Podiums Die Säulen haben Würfeluntersatz und modifizierte ionische Kapitale¹⁾ Gebalk ist nicht angegeben Der zwischen den Kapitalen sichtbar werdende Querstreifen gehört zur Wand über der Galerie Das Dach ist ebenfalls so gezeichnet, als sollte Ziegelwerk angegeben werden Auf dem Dach des obersten Geschosses ist eine Fahne angebracht Das Zeichen des Schwanes ist deutlich darauf zu erkennen In der Türe rechts steht ein Fanfarenbläser In der von dem Vordach über dem Podium beschatteten Galerie sind neun Personen dargestellt Die in den beiden mittelsten Öffnungen sichtbar Werden den stehen scheinbar in Beziehung miteinander Es bleibt unent-

¹⁾ Die Säulen haben Formen niederländischer Herkunft, vgl. Woermann, *Gesch. d. Kunst aller Zeiten und Völker*, Bd. IV, 1920, Tafel 60/61. Es sind allgemein übliche Bestandteile der zeitgenössischen Holz-Innenarchitektur. Abbildungen bei Latham, *In English Homes*, London 1910.

schieden, ob es Schauspieler oder Zuschauer sind¹⁾ Auf dem Podium steht, außerhalb des Daches, eine Bank, parallel zur Vorderkante des Podiums, eine Frau sitzt in der Mitte, eine zweite steht links hinter ihr, beide in Gesprächsgesten, vorn rechts läuft ein Mann sehr eilig heran Die Bank ist ein gewöhnliches Requisit der Wanderbühnen²⁾ Der Auftritt erinnert an die Szenenbeschreibung, die wir von einer Aufführung in Gloucester um 1570 haben Ein Spiel, «The Cradle of Security», enthält eine Szene, darin ein junger Prinz in einer Wiege liegt und von drei Frauen verzaubert wird «Whilst all this was acting, there came forth of another doore at the farthest end of the stage two old men they two went along in a soft pace round about the skirt of the stage till at last they came to the cradle »³⁾

Auf der Zeichnung sind die Range des Schwan-Theaters leer Der Blick des Zeichnenden konzentriert sich auf den Bühnenbau Lateinische Beischriften erklären die einzelnen Teile «Planties sive arena» heißt der Platz vor dem Podium, die Bezeichnungen «orchestra», «sedilia» und «porticus» verteilen sich von unten nach oben auf die drei Range «Tectum» steht rechts über dem Dach, «proscenium» am vorderen Rande des Podiums und «mimorum aedes» an der Wand des Einbaus unter der Galerie, am Tiringhouse Als «ingressus» bezeichnet werden zwei rechts und links in der untersten Brustungswand befindliche Treppen oder Gatter — unklar bleibt, ob es sich um Eingänge von außen her zu dem mittleren freien Platz oder nur um Zugänge von diesem Platze zu den Rängen handelt Der Haupteingang von außen her wird nicht angegeben⁴⁾

Die Darstellung De Witts wird ergänzt durch die Abbildung des Schwan-Theaters auf der Ansicht der Stadt London von Visscher aus dem Jahre 1616 Darauf erscheint der Bau zwolfskantig, jede Zwolfecksseite hat in zwei, vermutlich aber in drei Geschossen zwei- bzw dreigeteilte Fenster⁵⁾ Das Dach fällt, ebenso wie nach innen, auch nach außen ab, der Einbau springt nur unbedeutend

¹⁾ S 65

²⁾ Siehe Anmerkung 1 auf S 32 Zweites Beispiel

³⁾ Willis' Mount Tabor or Private Exercises of a Penitent Sinner, 1639 Abgedr Halliwell-Philippus, J O Outlines of the Life of Shakespeare I, 41

⁴⁾ S 55

⁵⁾ Sichtbar sind sie auf dem Stich, vgl Tafel 1 (G) in zwei oberen Geschossen

über das Hauptdach heraus Das Dach des Einbaues ist hier im Unterschied zur Zeichnung De Witts kein Walmdach, sondern ein einfaches Satteldach Die seitliche Fenster- oder Türoffnung ist klar zu erkennen Die sehr abkürzende Grundrißangabe auf der Manor-Map von 1627¹⁾ hat zwei Kreise, aber eine deutliche Zwölftteilung darin Im NO ist ein kleines Viereck angefügt, aber es fehlt jede Andeutung einer Bühne

Ein Vertrag über den Bau des «Hope»-Theaters im Jahre 1613 hat sich erhalten²⁾ Darin wird an mehreren Stellen ausdrücklicb betont, dieses und jenes sei genau so zu machen wie im Schwan-

¹⁾ Ordish 254, Adams 163

²⁾ Text des Vertrages über den Bau des Hope Theaters in den Henslowe Papers Nr 49, abgedr Greg 19 (vollst.), Chambers II, 466/8 (Auszug) « that he shall not onlie take downe or pull downe all that Same place or house wherein Beares and Bulls haue been heretofore vsuallie bayted, And also one other house or staple wherin Bulls and horssees did vsuallie stande, Sett lymge and beinge vppon or neere the Bankeside in the saide p(ar)ishe of St Saviour in sowthworke Comonlie Called or knowne by the name of the Beare Garden / But shall also newly erect, bulde and sett vpp one other Same place or Plaiehouse fitt & conuenient in all thinges, bothe for players to playe In, And for the game of Beares and Bulls to be bayted in the same, And also A fitt and conuenient Tyre house and a stage to be carryed or taken awaie, and to stande vppon tressells good substanciall and sufficient for the carryinge and bearinge of suche a stage, And shall new bulde erect and sett vp againe the saide plaie house or game place neere or vppon the saide place, where the saide game place did heretofore stande, And to bulde the same of suche large compasse, fforme, widenes, and height as the Plaie house Called the Swan in the libertie of Parris garden in the saide p(ar)ishe of St Saviour, now is / And shall also bulde two stearecasses wthout and adioyninge to the saide Playe house in suche conuenient places as shalbe moste fitt and conuenient for the same to stande vppon, and of such largnes and height as the stearecasses of the saide playehouse called the Swan, now are to bee / And shall also bulde the Heavens all over the saide stage to be borne or carryed wthout any postes or supporters to be fixed or sett vppon the saide stage, And all gutters of leade needfull for the carryage of all suche Raine water as shall fall vppon the same, And shall also make Two Boxes in the lowermost storie fitt and decent for gentlemen to sitt in / And shall make the p(ar)tic(1)ons betwne the Rommes as they are at the saide Plaie house called the Swan / And to make Turned Cullumes vppon and over the stage / And shall make the Principalls and fore fronte of the saide Plaie house of good and sufficient oken Tymber, And no furr tymber to be putt or vsed in the lower most, or midell stories, excepte the vpriht postes on the backpage of the saide stories (All the Byndinge Joystes to be of oken tymber) The Inner principall postes in the first storie to be Twelve footes in height and Tenn ynches square,

Theater. Es ist wahrscheinlich, daß es sich bei den Dingen, die dieses Zusatzes entbehren, um Neuerungen bzw Abweichungen vom Schwan Theaterbau handeln wird. Nach dem Vorbilde des Schwan-Theaters sollen Form und Größe des Ganzen angenommen werden, zwei Außentreppen angelegt, zwei Logen (boxes) im untersten Geschoß und die Abteilungen der einzelnen Räume angeordnet werden. Ein letzter zusammenfassender Hinweis verlangt, daß das neue Haus «in all things and in such forme and fashion as the saide playhouse called the Swan» zu bauen sei.

Das Hope-Theater wird im Jahre 1614 an Stelle einer abzureißenden Tierkampf-Arena (Beare Garden) gebaut. Es muß «for players to playe In, and for the game of Beares and Bulls to be bayted in the same» eingerichtet sein. Ein Bühnenhaus wird gefordert und ein Podium (stage) auf Bockten (tressels), das je nach Bedarf aufgeschlagen und weggenommen werden kann. Ein Dach (heavens) soll über der Bühne sein, ohne Stützen auf dem Podium. Bleierne Dachrinnen werden erwähnt und Dachziegel «Turned Cullumes vppon and over the stage» müssen als Balustraden-Einfassung und Zwischenstützen der Galerie gedeutet werden, wenn das Dach über der Bühne keine Stützen haben soll. Der Bau soll aus Eichenholz auf einem Ziegelunterbau errichtet werden. Die Höhe der Hauptstützen (inner principall postes) im untersten Geschoß beträgt 12 Fuß = 3 60 m. Das ist die erste Maßangabe, die uns begegnet.

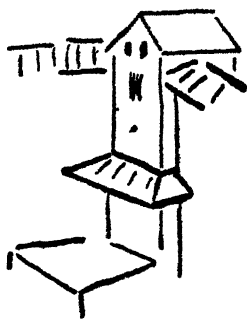
Danach bleibt es noch zweifelhaft, ob das Schwan-Theater eine feste oder eine praktikable Bühnenanlage gehabt hat. Die

the Inner principall postes in the midell storie to be Eight ynches square. The Inner most postes in the vpper storie to be seaven ynches square, The Prick postes in the first storie to be eight ynches square, in the seconde storie seaven ynches square, and in the vpper most storie six ynches square. Also the Brest sommers in the lower moste storie to be nyne ynches depe and seaven ynches in thicknes and in the midell storie to be eight ynches depe and six ynches in thicknes, The Byndinge Jostes of the firste storie to be nyne and Eight ynches in depthe and thicknes and in the midell storie to be VIII and VII ynches in depthe and thicknes. Item to make a good, sure, and sufficient foundac(ion) of Bricks for the saide Play house or game place and to make it XIII teene ynches at the leaste above grounde.

And shall also new tyle wth Englishe tyles all the vpper Rooffe of the saide Playe house game place and Bull house or stable. And the saide Playehouse or game place to be made in althinges and in such forme and fashion, as the saide playe house called the Swan »

besondere Erwähnung des stützenlosen Daches im Hope-Theater spricht dafür, daß das Bühnenpodium des Schwan-Theaters mit dem Dach auf zwei kraftigen Säulen im Unterschied zu dem des Hope-Theaters nicht abtragbar gewesen ist. Es gibt am Schwan-Theater zwei Außentreppen. Sie sind weder auf der Zeichnung De Witts noch auf der Ansicht von Visscher im Jahre 1616 zu sehen. Das angefügte Viereck auf dem Grundriß der Manor-Map von 1627¹⁾ kann als Außenanbau eines Treppenhauses gedeutet werden.²⁾ Es wurde dann dem Tiring-house gerade gegenüberliegen. Der Ausdruck des Hope-Theater-Vertrages «as the Plaie house Called the Swan *now is*» und der Satz «as the steare-casses of the saide playehouse called the Swan *now are to be*» lassen auf einen nachträglichen Umbau des Schwan-Theaters schließen. Auf der Karte von Visscher³⁾ erscheint das Hope-Theater — noch als «The Bear Garden» bezeichnet — als achtseitiges Gebäude, das Schwan-Theater als zwölfseitiges. Jede Achteckseite hat in zwei Geschossen je drei kleine Fenster. Ein Bogenfries läuft oben ringsum unter dem nach außen abfallenden Dach. Das Tiring-house hat sein Satteldach nicht tangential, sondern radial gerichtet und scheint nach außen vorzuspringen. Eine große und zwei kleine Fensteröffnungen werden in der Giebelseite sichtbar. Hoch heraus ragt die Fahnenstange.

Danach sind die Abweichungen vom Schwan-Theaterbau beträchtlich. Es ist möglich, anzunehmen, daß der Neubau des Hope-Theaters trotz der Anpassung an das Schwan-Theater einen älteren Grundriß beibehält und abweichende Zierformen bekommt. Das nach innen und vielleicht auch nach außen vorspringende Tiring-house konnte außen Treppen erhalten und in seiner Fortsetzung innen, unten, ein leicht vorspringendes Dach haben, das es dreiseitig umgreift (vgl. Abb.). Dieses Dach braucht keine Stützen und muß also auch nicht entfernt werden, wenn das Podium für Tierkampfspiele abgetragen wird. Ein solches Dach läßt sich als organisches Bauglied



¹⁾ Siehe Anmerkung 1 auf S. 39

²⁾ S. 56

³⁾ Vgl. Tafel 1 (G)

an dem Vorsprunge des Tiring house unter dem Giebelfeld besser anbringen als das breite Vordach des Schwan-Theaters, das am Schwan-Theater auch nicht unter einem Giebelfeld, sondern unter einem breitgelagerten Pultdach liegt. Im Hope-Theater wird im Jahre 1614 Ben Jonsons «Bartholomew Fair»¹⁾ gespielt. In der «Induction» wird der Dichter «behind the arras» erwähnt. Es heißt im Text²⁾ «I am looking, lest the poet hear me, or his man, master Bloom, behind the arras». Demnach muß auch hier, wie im Rosen-Theater, ein Vorhang auf der Bühne sein, und zwar vor dem Eingang des Tiring-house. Wie die Wand des Tiring house beschaffen ist, wie sie sich von der des Schwan-Theaters unterscheidet, ob sich die Galerie über den Türen und unter dem Vordach (wie im Schwan-Theater) oder vielleicht über dem Vordach befindet, ist nicht zu bestimmen. Wenn die vorhangverschlossene Öffnung identisch ist mit der für das Rosen Theater beschriebenen Türe des Tiring-house, darüber sich ein «penthouse shed» befindet, so mußte sie direkt unter dem Vordach liegen und die Galerie darüber. Diese Anordnung wurde dann der später zu besprechenden «Messalina-Bühne» ähnlich sein (S 63). Ein auf das Schwan-Theater sich beziehender Bericht³⁾ aus dem Jahre 1602 erwähnt «hangings» und «curtains» im Schwan Theater. Das steht im Widerspruch mit der Zeichnung De Witts vom Jahre 1596. Die Schwan-Theaterbühne vom Jahre 1596 hat keine Vorhänge⁴⁾.

¹⁾ Chambers III 372

²⁾ Lawrence 3 37 [Es konnte freilich zweifelhaft sein, ob «arras» hier gleich «curtain» gemeint ist. Vgl. Sh. Jb 63, 205 W. K.]

³⁾ Graves, T. S. A Note on the Swan Theatre, Modern Philology, April 1912, 431. Vgl. Adams 177

⁴⁾ Verschiedene Rekonstruktionen und Neubauten altenglischer Bühnen — s. Baker, Tafel zw. 240/1, 250/1, 260/1 — übernehmen die Säulen und Deckenanlage des Schwan-Theaters nach der De Witt Zeichnung und bringen Vorhänge zwischen den beiden Stützsäulen und an den Fensteröffnungen der Oberbühne an. Durch einen großen Vorhang zwischen den Säulen entsteht aber ein verdunkelter Raum vor dem Tiring house, mit dem im offenen Theater gar nichts anzufangen ist. Man konnte sich nur denken, daß die Rückwand der Bühne unter der Galerie für diesen oder jenen Zweck mit Vorhängen bekleidet worden sei — Northward Ho! (1605) «The stage hung all with black velvet», vgl. Neuendorff —, wie das Abbildungen von Innenräumen aus dem 16. Jahrhundert darstellen, Shakespeare's England II, Tafel 186/7

Über das Schwan-Theater, das wir nach zwei Abbildungen besser kennen als die sämtlichen anderen Schauspielhäuser, haben wir auffallend wenig Nachrichten. Wir wissen vor allen Dingen kaum, was darin gespielt worden ist. De Witt verschweigt, was er gesehen hat. Für die Pembroke's Company¹⁾ wird eine reiche Ausstattung beschafft²⁾, aber die Aufführung der «Isle of Dogs»³⁾ im Jahre 1597 macht dem Unternehmen rasch ein Ende. 1598 wird ein Stegreifspiel im Schwan erwähnt, das Haus scheint zeitweilig leer zu stehen⁴⁾. Im Jahre 1600 wird es auf Befehl der Königin einem Artisten namens Bromwill eingeräumt⁵⁾, während zu der Zeit Theateraufführungen auf zwei Orte (Fortuna und Globus-Theater) allein beschränkt worden waren⁶⁾. Die berühmte Aufführung von «England's Joy»⁷⁾ läßt dann allerdings voraussetzen, daß das Haus groß und die Einrichtung technisch leistungsfähig gewesen sein muß, denn man sollte dabei folgendes zu sehen bekommen: «And so with music, both with voice and instruments, she (Queen Elizabeth) is taken up into heaven, when presently appears a throne of blessed souls and beneath, under the stage, set forth with strange fire-works, diverse black and damned souls, wonderfully described in their several torments». Ein Jahr später (1603) treten Preiskämpfer darin auf⁸⁾, 1611 übernimmt Henslowe das Haus für Lady Elizabeth's Men⁹⁾, und in der folgenden Zeit ist beispielsweise Middletons «A Chaste Maid in Cheapside» darin aufgeführt worden. Aus dem Text dieses Stückes ist aber nichts weiter zu erschließen, als daß einmal zwei Eingangstüren benötigt werden und daß ein «music-room» vorhanden sein muß¹⁰⁾.

Die Erben des James Burbage lassen um die Wende des Jahres 1598/99 das Theatre (s. S. 26) niederlegen und bauen aus dem alten Material ein neues Schauspielhaus auf dem süd-

¹⁾ Chambers II, 128

²⁾ Adams 170

³⁾ Adams 170—174

⁴⁾ Adams 175/6

⁵⁾ Adams 176

⁶⁾ Chambers IV, 328/9, CXXII und CXXIII

⁷⁾ Siehe Anmerkung 3 auf S. 42

⁸⁾ Adams 178

⁹⁾ Adams 179, Chambers II, 246

¹⁰⁾ Ausgabe London 1840, Bd. IV, S. 93

lichen Flußufer Dieses Theater, «The Globe», kann auf der Stadtansicht von Hondrius im Jahre 1610 in dem glatten Rundbau ostlich vom Rosen-Theater oder Beare-Garden erkannt werden¹⁾ Es hat kreisrunden Grundriß, wie die Prologstelle in Shakespeares Heinrich V angibt

Can this Cock Pit hold
The vastie fields of France? Or may we cramme
Within this Woodden O, the very Caskes
That did affright the Ayre at Agincourt? ²⁾

Nach dem ersten Stockwerk springt es stark zurück, ubei zwei Fensterreihen liegt das breite, nicht sehr steile Pultdach auf Ein Obergeschoß über dem Tiring-house scheint nicht vorhanden zu sein, die Fahnenstange kommt frei und senkrecht aus der Mitte in die Höhe Auf der Stadtansicht von Hondrius gilt für die Abbildung des Globus-Theaters ebenso wie für die des Rosen-Theaters, daß die über dem Hauptdach sichtbar werdenden Dächer dahinter liegenden Hausern anzugehören scheinen Ein Giebel mit zwei schmalen Eckaufsätzen, der sich aus der Reihe gleichformiger anderer heraushebt, ist mit seinen Fenstern ein viel zu kleinteiliges Gebilde, als daß man ihn für das Obergeschoß über dem Tiring-house halten konnte Der Abbruchsbericht und die genannte Prologstelle führen als Baumaterial nur Holz an³⁾ Die Hondrius-Zeichnung läßt die beiden Theaterbauten mehr als massive Steinbauten erscheinen Das Dach des Globus-Theaters war noch immer strohgedeckt⁴⁾, während das Rosen-Theater bereits 1595 ein Ziegeldach bekommen hatte Es ist

¹⁾ Vgl. Tafel 1 (F)

²⁾ Folio Ausgabe von 1623

³⁾ Als Baumaterial wurde bisher «wood» und «timber» (für Theatre, S. 26), «flintstone» und «Holzsaulen» (für das Schwan Theater), «brick», «mud», «chalk» und «wood» (für das Rosen Theater S. 33) genannt, beim Bau des Hope Theaters (S. 40) wird deutlich unterschieden zwischen dem Ziegelunterbau und dem Holzaufbau (oaken timber) Hentzner (Chambers II, 362) nennt in seiner Beschreibung nur Holz der zeitgenössische Profanbau bildet ein kraftig gemustertes Fachwerk mit Holzgalerien und Holzdecken aus Die Londoner Stadtansichten deuten das Fachwerk nirgends an Wir können es für die Außenwände der abgebildeten Theater annehmen, die Galeriebauten im Innern sind dann reine Holzkonstruktionen Abb. Latham, In English Homes, Anm. S. 37

⁴⁾ Platter, S. 36

möglich anzunehmen, daß das Theatre in Shoreditch, daraus der Globus entstand, dieselbe kreisrunde zylindrische Grundform gehabt hat. Die Vorform war die Arena, und der Neubau des Globus-Theaters kann an der dreißig Jahre alten oder eigentlich noch älteren Form festhalten, wenn auch Rosen und Schwan-Theater den Grundriß eines Polygons haben. Vielleicht hat der Einbau eines besonderen Tiring-house mit Obergeschoß erst nachträglich die gebrochene Grundrißlinie verursacht. Der Prinz von Hessen-Kassel zählt im Jahre 1611 sieben Schauspielhäuser in London, «unter welchen das vornehmste der Glbs (= Globus), so über dem Wasser hegt»¹⁾ Thomas Platter²⁾ hat im Jahre 1599 «in dem streuwinen Dachhaus die Tragedy vom ersten Keyser Julio Caesare mitt ohngefahr 15 personen sehen gar artlich agieren». Er ist auch im Curtain-Theater gewesen und beschreibt danach die Londoner Theater ganz allgemein³⁾ «Die orter sindt dergestalt erbawwen, daß sie auf einer erhochten bruce spilen, vnndt yederman alles woll sehen kan. Yedoch sindt vnderscheidene gang vnndt standt, da man lustiger vnndt bass sitzet, bezahlet auch desswegen mehr. Dann welcher unden gleich stehn beleibt, bezahlt nur I Englischen pfenning, so er aber sitzen will, lasset man ihn noch zu einer thur hinein, da gibt er noch I Pf, begeret er aber am lustigsten ort auf Kissen zesitzen, da er nicht allein alles woll sihet, sondern auch gesehen kan werden, so gibt er bey einer anderen thuren noch I englischen pfenning». Wir wissen über die Ausgestaltung der Bühne im Globus nicht viel mehr als das, was die nachweislich im Globus-Theater aufgeführten Stücke⁴⁾ erfordern: das sind wieder Podium mit Versenkung, ein oder drei Zugänge zur Bühne, vorhangverschlossener Ort (im Hintergrunde),

¹⁾ Chambers II, 369

²⁾ Siehe Anmerkung 1 auf S. 33

³⁾ Platter S. 37

⁴⁾ (Heinrich V.) 1599

Julius Caesar 1599, s. Anm. 3

(Die lustigen Weiber von Windsor) 1600

(Was Ihr wollt) 1601

(Hamlet) 1602

(Troilus und Cressida) 1602

(Maß für Maß) 1604

Othello 1604? (Q 1 1622 «As is hath bene diuerse times acted at the Globe, and at the Black Friars by his Maesties Seruants »)

(Macbeth) 1605/6

erhohten Platz über der Bühne Die Bühne hat außerdem ein Geländer¹⁾

Eine Strophe in William Parrats «Sonnett upon the pittiful burneing of the Globe playhouse in London» beschreibt das Haus im ganzen folgendermaßen (1613)

This fearfull fire beganne above,
A Wonder strange and true,
And to the stage house did remove,
As round as taylors clewe,
And burnt downe both beame and snagge,
And did not spare the silken flagg ²⁾

Das Strohdach fangt an einer Stelle Feuer, das Feuer läuft im Rund weiter bis zum Bühnenhaus Die Ausdrucksweise des Berichterstatters spricht dafür, daß das Bühnenhaus dem Ringbau eingefügt ist, unter einem glatt ringsum laufenden Dach, wie es die späte Abbildung eines Globus-Theaters auf Hollars «Long View of London» aus dem Jahre 1647 darstellt³⁾ Auf dieser Abbildung ist der Bau kreisrund, und an einer Stelle des Ringbaues verbreitert und hebt sich das Dach leicht für einen Einbau, ohne einen Absatz oder ein herausspringendes Obergeschoß zu bilden Außerdem ist in dem Ringbau ein erkerhaft vorspringender, schmaler hoher Einbau vorhanden, etwa um ein Viertel Kreisabschnitt vom Scheitel der Tring-house-Erhöhung entfernt Man kann ihn als Treppenhaus deuten

König Lear 1605/6 (1607 «as yt was played before the Kinges maiestie at Whitehall vpon Sanct Stephens night at Christmas Last by his maiesties seruantes playinge vsually at the Globe on the Bancksyde»)

(Antonius und Cleopatra) 1606

(Coriolan) 1606?

(Timon von Athen) 1607

Perikles, Q 1 1608 « as it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Banck side»

(Cymbelm) 1609

(Wintermarchen) 1610

(Sturm) 1611

Heinrich VIII (s Berichte über den Brand des Globus Theaters, Chambers II, 419)

¹⁾ Siehe Anmerkung 7 auf S 33

²⁾ Chambers II, 419 Adams 255

³⁾ Tafel 1 (L)

Was wir über die innere Einrichtung des Globus-Theaters nicht erfahren, ergänzt der erhaltene Bauvertrag des Fortuna-Theaters. Das Rosen-Theater war baufällig geworden¹⁾. Infolgedessen unternahm Alleyn einen Neubau, und zwar im Norden der Stadt zwischen Golding Lane und Redcross Street. Zur selben Zeit ergeht die Bestimmung, daß nur noch an zwei Orten Theater gespielt werden dürfe²⁾. Trotzdem wird der Neubau genehmigt, denn es soll dafür eines der alten Theater niedergelegt oder wenigstens außer Gebrauch gestellt werden, und zwar der Curtain³⁾. Den Lord Chamberlain's Men wird gestattet, eines der Theater in Bankside auszuwählen⁴⁾, und sie beziehen (oder behalten vielmehr) das Globus-Theater.

Der Curtain wird dann auch nicht niedrigerissen, und im Jahre 1604 spielen wieder Globus, Fortuna und Curtain gleichberechtigt nebeneinander⁵⁾. Über den Bau des Fortuna-Theaters im Jahre 1599/1600⁶⁾ gibt der Kontrakt Auskunft, den Henslowe und Alleyn⁷⁾ mit dem Zimmermann Peter Streete abschließen. Allerdings ist die dem Vertrag ursprünglich beigegebene und im Text erwähnte Planzeichnung verloren gegangen. Der Vertrag lautet (Auszug): «This Indenture witnesseth That whereas the saide Philhupp Henslowe & Edward Allen the daie of the date here of Haue bargayned compounded & agreed wth the saide Peter Streete ffor the erectinge buildinge & settinge upp of a newe howse and Stadge for a Plaehouse in and vppon a certeine plott or p(ar)cell of grounde appoynted oute for that purpose Scytuate and beinge nere Goldinge lane in the p(ar)ish of Ste Giles wthoute Cripplegate of London To be Made erected bulded and sett upp In manner & forme followinge (that is to saie) The frame of the saide howse to be sett square and to contene ffowerscore foote of lawfull assize everye waie square wthoutt and fiftie fue foote of like assize square everye waie wthin wth a good suer and stronge foundacōn of pyles brick lyme and sand bothe wthout & wthin to be wroughte one foote of lawfull assize att leiste

¹⁾ Adams 155, Anm. 2

²⁾ Siehe Anmerkung 6 auf S. 43

³⁾ Chambers IV, 328/9, 330 unten

⁴⁾ Chambers IV, 331

⁵⁾ Chambers IV, 336

⁶⁾ Henslowe Papers (vgl. Anm. 7, S. 34) 4, Nr. 22. Chambers II, 436—39

⁷⁾ Chambers II, 296

aboute the grounde And the saide fframe to conteine Three Stories
 in heighth The first or lower Storie to Containe Twelue foot of
 lawfull assize in heighth The second Storie Eleaven foote of lawfull
 assize in heighth And the Third or vpper Storie to conteine Nyne
 foote of lawfull assize in heighth / All which Stories shall conteine
 Twelue foot and a halfe of lawfull assize in breadth througheoute
 besides a Juttey forward in either of the saide Twoe vpper Stories
 of Tenne ynches of lawfull assize with fflower convenient divisions
 for gentlemens roomes and other sufficient and convenient divisions
 for Twoepennie roomes wth necessarie Seates to be placed and
 sett As well in those roomes as throueoute all the rest of the
 galleries of the saide howse and wth suchelike steares Conveyances
 & divisions wthoute & wthin as are made & Contrived in and to
 the late erected Plaiehowse On the Banck in the said p(ar)ishe of
 S^{te} Savio^{rs} Called the Globe Wth a Stadge and Tyreinge howse
 to be made erected & settupp wthin the saide fframe wth a shadowe
 or cover over the saide Stadge wh^{ch} Stadge shalbe placed & sett
 As alsoe the stearcases of the saide fframe in suche sorte as is
 p^rfigured in a Plott thereof drawen And wh^{ch} Stadge shall conteine
 in length ffortie and Three foote of lawfull assize and in
 breadth to extende to the middle of the yarde of the saide howse
 The same Stadge to be paled in belowe wth good stronge and
 sufficynt newe oken bourdes And likewise the lower Storie of the
 saide fframe wthinside, and the same lower storie to be alsoe
 laide over and fenced wth stronge yron pykes And the said Stadge
 to be in all other proporc(i)ons Contrived and fashioned like vnto
 the Stadge of the saide Plaie howse Called the Globe Wth convenient
 windowes and light glazed to the saide Tyreinge howse
 And the saide fframe Stadge and Stearcases to be covered wth
 Tyle and to haue a sufficient gutter of lead to Carrie & convey
 the water from the Coueringe of the saide Stadge, to fall backwardes
 And also all the saide fframe and the Staircases there to be suffi-
 cyently enclosed wthoute wth lathe lyme & haire and the gentle-
 mens roomes and Twoepennie roomes to be seeled wth lathe
 lyme & haire and all the fflowers of the saide Galleries Stories
 and Stadge to be bourded wth good & sufficynt newe deale
 bourdes of the whole thickness where neede shalbe And the saide
 howse and other thinges beforemenc(i)o(n)ed to be made & doen To
 be in all other Contrivitions Conveyances fashions thunge and
 thinges effected finished and doen accordinge to the manner and

fashion of the saide howse Called the Globe Saveinge only thatt all the principall and maine postes of the saide fframe and Stadge forward shalbe square and wrought palasterwise wth carved proporc(1)ons Called Satiers to be placed & sett on the Topp of every of the same postes And saveinge alsoe that the said Peeter Streete shall not be charged wth anie manner of payntinge in or aboute the saide fframe howse or Stadge or any p(ar)te thereof nor Rendringe the walls wthin Nor seeling anie more or other roomes then the gentlemens roomes Twoe pennie roomes and Stadge before remembered and shall alsoe Provide and finde All manner of Woorkmen Tymber Joystes Rafter boordes dores boltes hinges brick Tyle lathe lyme haire sande nailes lade Iron Glasse woorkmanshipp and other thinges whatsoever, wh^{ch} shalbe needefull Convenyent & necessarie for the saide fframe & woorks & eu'ie pte thereof And shall alsoe make all the saide fframe in every poynte for Scanthings lardger and bigger in assize Then the Scanthinges of Tymber of the saide newe erected howse Called the Globe »

Der Bau soll nach dem des Globus-Theaters gerichtet werden, wie später der des Hope-Theaters nach dem Muster des Schwan-Theaters. Er unterscheidet sich von vornherein wesentlich von seinem Vorbilde und allen anderen bisher bekannt gewordenen Londoner Theaterbauten der Zeit, denn sein Grundriß ist quadratisch. Das kreisrunde, bzw. polygonale Theatergebäude war von der bestehenden Tierkampf-Arena herzuleiten. Man brachte diese Bauform bewußt in Zusammenhang mit dem antiken Theater, dafür spricht schon die Benennung des ersten Schauspielhauses in Shoreditch¹⁾. De Witt wird im Schwan-Theater an römische Bauweise erinnert²⁾ und ein Reisender im Jahre 1600³⁾ beschreibt ein Theater am Flußufer — vielleicht das Globus-Haus — als «Theatrum ad morem antiquorum Romanorum constructum ex lignis». Man kannte das antike Theater nach Vitruv und seinen Kommentatoren⁴⁾. Heywood⁵⁾ betont den Unterschied zwischen

¹⁾ S. 26

²⁾ S. 36

³⁾ Adams 247. Aus London Times, April 11, 1914

⁴⁾ Campbell 73ff. [Wohl auch von Bildern, etwa des Veroneser Theaters W. K.] Vgl. Anm. 1 auf S. 50

⁵⁾ Adams 247⁵⁾

Theater und Amphitheater einerseits und Arena bzw Zirkus andererseits und sagt vom Zirkus, es sei «the frame globe-like and merely round»¹⁾

Auf dem quadratischen²⁾ Grundriß erhebt sich über einem mindestens einen Fuß hoch freiliegenden Unterbau aus Pfahl- und Ziegelwerk der dreigeschossige Galeriebau aus Fachwerk. Das Grundriß-Quadrat mißt außen 80 × 80 Fuß, innen 55 × 55 (= ca 24 m äußere, 16,50 m innere Seitenlänge), der Galeriebau hat eine Tiefe von 12,5 Fuß (= ca 3,75 m). Die zweite und die dritte Galerie springen um je 10 Zoll nach innen vor. Die inneren

¹⁾ Vgl. Bulengerius, De Theatro Ludisque Scenicis libri duo, 1603, S. 31 (De forma Theatri, Cap. IX). «Theatrum autem est, quo scena includitur, semicirculi figuram habens, ait Isidorus I 18, c. 42. Cuius forma primum rotunda erat, sicut amphitheatri, postea ex medio amphitheatro theatrum factum est, ait ille». Abb. des antiken Theaters aus Bulengerius, vor Blatt 201, wurde übernommen auf das Titelblatt der Jonson-Ausgabe, London 1616.

²⁾ Im Fortuna-Kontrakt wird die quadratische Grundform gleich im Anfang besonders betont. Sie erinnert an Wirtshaushöfe mit Komödiantenbühnen — vgl. Anm. 1 S. 32 —, aber es ist nicht gut möglich, anzunehmen, daß der neue Theaterbau entstand als einfache Nachbildung einer solchen Hofanlage. Der Hof ist ein Raum innerhalb eines Baukomplexes, ohne selbständige Außenbauform. Auch wird gesagt, man solle sich im wesentlichen nach dem Bau des Globus Theaters richten: das Haus auf kreisrundem und das Haus auf quadratischem Grundriß werden im Grunde genommen als gleicher Art betrachtet. Durch Straßenzüge gegebener Grundriß, Benutzung vorhandener Fundamente oder konstruktive Vereinfachung als Experiment mögen Abänderung der seit Jahrzehnten gebräuchlichen Form verursacht haben. Der Wortlaut des Vertrages scheint auszuschließen, daß dadurch etwas Ungewöhnliches und ganz Neues zustandekommt. Wenn das Globus Theater ein Ringbau ist, dessen Ring house im Grundriß ein Kreissegment abschneidet, erscheint das nach diesem Globus Theater projektierte Fortuna-Theater auf quadratischem Grundriß beinahe wie eine architektonische Berichtigung einer nicht ganz einwandfreien Zufallsform. Daß man mit architektonischem Stilgefühl ernsthaft zu Werke ging, besagt allein schon der Hinweis auf Verwendung kantiger Pfosten — S. 49 — in dem quadratisch angelegten Bauwerk im Unterschied zu «turned collumes» in einem kreisrunden oder polygonal angelegten Haus, Anm. 2 S. 39. Der Theaterbau auf quadratischem Grundriß nach dem Vorbild des Fortuna Theaters ist später wiederzuerkennen in dem Nürnberger Fechtthaus von 1627, das wir kennen aus einem Stich von P. Troschel nach J. A. Graff, Nürnberg 1651 (Ex Theatrumuseum München, vgl. dazu Hampe, Th., Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, Nürnberg 1900, S. 115), und in einem «Bear Garden» genannten Schauplatz für Tierkämpfe auf einem Flugblatt zur Bettleroper aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Abb. 141 auf S. 239 in Haas, R., Die Musik des Barocks, Handbuch der Musikwissenschaft, hg. v. E. Bucken, Potsdam o. J. 1929).

lichten Hohen betragen von unten nach oben 12, 11, 9 Fuß (= ca 3,60 m, 3,30 m, 2,70 m) Im Hope-Theater ist die unterste Galerie ebenfalls ca 3,60 m hoch Ein Tiring-house, das «within the said frame» sich befindet, springt vermutlich nicht nach außen vor Nach den Aufzeichnungen über das Rosen-Theater ist «tiring-house» nur der Raum hinter der Bühne¹⁾, eigentlich nicht der ganze Bühnenhausbau mit Obergeschoß Aber die Treppen des Fortuna-Theaters müssen wenigstens teilweise frei vorspringen, denn sie werden bei der Aufzählung der Bedachungen besonders genannt Die Bühne reicht bis zur Mitte des inneren freien Platzes und ist 43 Fuß (= ca 12,90 m) lang Also bleiben seitlich zwischen Bühnenpodium und Galerie-Bau zwei schmale Gänge frei, die 6 Fuß (= ca 1,80 m) breit sind Das Bühnenpodium soll unten mit Brettern geschlossen sein, ebenso die unterste Galerie Die Bühne des Schwan-Theaters ist wenigstens anfanglich ein auf Bocken oder festen Stützen freiliegender Balkenboden Die des Hope-Theaters ist praktikabel auf Bocken Es ist anzunehmen, daß die Bühne des Fortuna-Theaters von vornherein eine fest-eingebaute Anlage ist Ein Dach soll über der Bühne sein Von Stützen ist nicht die Rede «In all other proporcions» soll die Bühne der des Globus-Theaters entsprechen, von der wir kein unmittelbares Zeugnis haben

Ziegelbedachung wird für den ganzen Rangbau, für die Treppen und für die Bühne bzw das Bühnendach gefordert Die Dach-rinnen-Anlage soll so gemacht werden, daß das Wasser vom Dach der Bühne nach rückwärts abfließen kann Die untere Galerie soll eiserne Dornen bekommen, vermutlich als Abwehr gegen Einsteigversuche der «groundlings» «Fower convenient divisions for gentlemens roomes» werden erwähnt, die wahrscheinlich über der Bühne gelegen sind, und «divisions for Twoe pennie roomes» Ein Turmgeschoß über dem Tiring-house wird nicht genannt, nach Aussage der Hondius-Karte von 1610 hat das Globus-Theater auch keinen Turmaufsatz gehabt

Die einzelnen Angaben des Bauvertrages sind so genau und eindeutig, daß sie als sichere Grundlagen einer Rekonstruktion des beschriebenen Baues gelten können Sie geben allerdings keine Auskunft über die Gestaltung der Bühnenrückwand Um das Bild dieses Bauteiles zu gewinnen, ist zusammenzutragen,

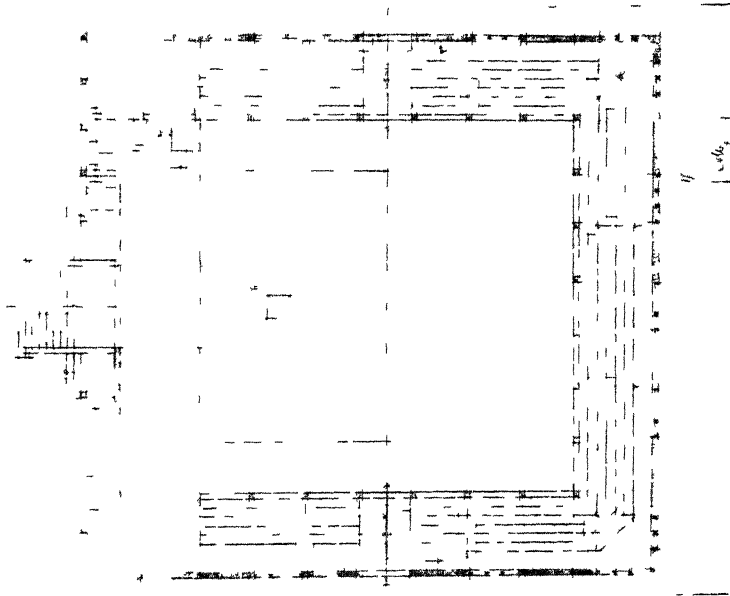
¹⁾ Siehe Anmerkung 8 auf S 33

was die bisher besprochenen Bauten dafür ergeben, was die Dramentexte erschließen lassen und wie die so bekannt gewordenen Bildungen bautechnisch zweckmäßig und künstlerisch möglich im Bau des Fortuna-Theaters, soweit er im Bauvertrag geschildert wird, untergebracht werden können

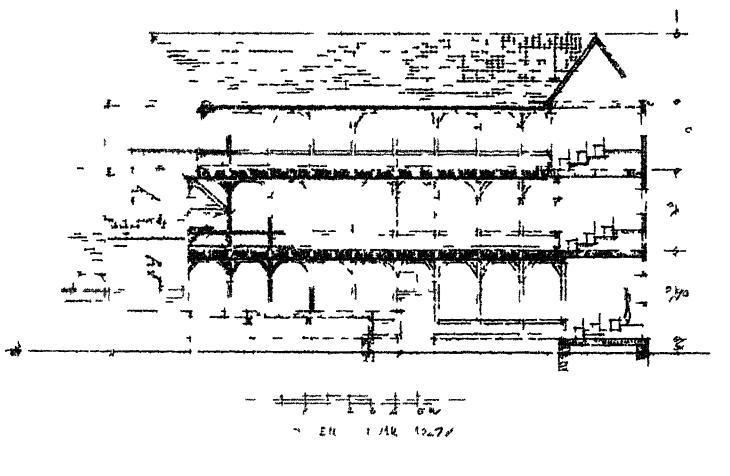
Die neue Rekonstruktion des Fortuna-Theaters, die zuerst auf der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 im Modell gezeigt wurde¹⁾, halt sich in dieser Weise streng an die vorhandenen und bis jetzt bei uns bekannt gewordenen Quellen. Die Angaben des Vertrages sind nach Vorbildern der zeitgenössischen englischen Profanarchitektur interpretiert und im Modellbau genau befolgt worden. Für die Ausbildung der Bühnenseite des Tiring-house sind folgende Überlegungen maßgebend gewesen

Das Rosen-Theater hat ein Tiring-house und einen gedielten Raum darüber. Drei Zugänge führen auf die Bühne. Über der Türe des Tiring-house ist ein «penthouse shed». Außerdem sind Vorhänge vorhanden. Die Wandghederung am Tiring-house muß wohl so sein, daß über den in Podiumshöhe liegenden Türen ein Vordach angebracht ist, darüber die Oberbühne sich befindet. Das widerspricht der ursprünglichen Schwan-Theater-Anlage. Im Schwan-Theater liegt die Oberbühne über den beiden Eingangstüren des Tiring-house, das auf Säulen liegende Dach beschattet die Oberbühne mit. Das Hope-Theater hat ein Dach ohne Stützen. Die Hinweise auf das Vorbild des Schwan-Theaters konnten vermuten lassen, daß es wie dort über der Oberbühne angebracht ist. Wenn das Dach aber wirklich den Zweck, vor Regen Schutz zu bieten, erfüllen soll, muß es entweder in größerer Höhe eine weite Fläche bedecken und dann notwendigerweise auf Stützen ruhen, oder aber in verhältnismäßig geringer Höhe über dem Boden ein schmales «Vordach» (= «penthouse shed») darstellen, das ohne senkrechte Stützen auf wagerechten Tragbalken allein aufliegen kann. Auf diese zweite Form scheinen sich zwei Textstellen bei Shakespeare zu beziehen. Im «Merchant of Venice» sagt (II, 6) Gratiano «This is the penthouse, under which Lorenzo desired us to make stand», und in «Much Ado about Nothing» sagt Boracchio (III, 3) «Stand thee close then under this penthouse, for it drizzles rain,

¹⁾ Amtlicher Katalog der Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927, Nr. 1007 (S. 105) mit erläuterndem Text u. Verf. Vgl. Tafel 2. Das Modell befindet sich im Theatermuseum in München.



FORTUNA THEATER



and I will, like a true drunkard utter all to thee » Diese Ausdrucksweise schließt die Vorstellung einer dem Schwan-Theater gleichen Bühne aus. Das Dach kann nur ein kleines Bühnenfeld bedecken, einen schmalen Streifen. In der vorhegenden Rekonstruktion des Fortuna-Theaters springt ein zweckentsprechendes stützenloses Dach, das in Breite und Neigungswinkel verwandten Formen der zeitgenössischen Architektur gleicht¹⁾, über den Türen des Tiring-house um ca. 1,70 m vor. Es ruht auf sechs Balken mit Konsolen. Das Podium wird über durchschnittlicher Kopfhöhe angenommen²⁾, also 1,75 m über dem Erdboden. Die Podiumshöhe bestimmt den inneren Fußboden des Tiring-house. Damit wird an der Bühnenseite die im Kontrakt angegebene Höhen-Einteilung des Galerie-Baues durchbrochen. Infolgedessen kann im Inneren des Tiring-house auch das zweite Geschoß nicht dieselbe Höhenlage haben wie das zweite Geschoß des Rangbaues. Die Galerie über der Bühne, die Oberbühne, kann aus formalen Gründen nicht gut aus der Höhenlage des dritten Ranges verschoben werden. Die Galerie des Schwan-Theaters scheint nicht in der Ebene des zweiten Ranges zu liegen. Im Schwan-Theater wird aber auch die ganze Wand des Tiring-house durch das Dach und durch die Unterbrechung des Ringes als ein selbständiges Bauglied aus dem Rund herausgehoben. Im Fortuna-Theater ist die Wand des Tiring-house trotz der einschneidenden Veränderung durch Podium und Vordach eines von vier im Grunde gleichen Baugliedern. Die Unterkante des Vordachs liegt 4,50 m über der Ebene des Bühnenpodiums. Bei dieser Anordnung ist von allen Plätzen des Rangbaues freie Sicht auf Bühne und Bühnenrückwand. Die in der Galerie befindlichen Zuschauer können den größten Teil des Podiums überschauen, ein nur ca. 2,75 m breiter Streifen Bodenfläche bleibt ihnen unter dem Dache verborgen. Und die Höhe des Daches ermöglicht auch noch ein Auf- und Absteigen oder -klettern, wie es bei Spielbenutzung der Oberbühne in vielen Fällen³⁾ notwendig wird.

¹⁾ Abbildungen s. Latham, In English Homes, 2 Bde., London 1904

²⁾ Diese Höhe ist erforderlich, wenn Publikum im Parterre um die Bühne herum steht und die in der untersten Galerie Sitzenden noch darüber hinwegsehen müssen. Auch muß man unter der Bühne zur Versenkung gelangen können.

³⁾ Neuendorff 104/5

Die Galerie über der Bühne ist in der Erbauungszeit des Fortuna-Theaters der Logenplatz der Vornehmsten, bzw des Lords, dem die Truppe untersteht. In Jonsons «Every Man out of his Humour» (das im Jahre 1599 im Globus gespielt wird) heißt es «as if hee had seene 'hem stand by the fire i' the Presence, or ta'ne Tabacco with them over the stage, i' the lords roome»¹⁾ Diese Loge muß vom ringsum laufenden Rang abgeschlossen und durch eine besondere Treppe innerhalb des Tiring-house zugänglich sein. Nach Platters Beschreibung kann man sie allerdings auch von der Zuschauergalerie aus betreten. Außerdem muß die Galerie über der Bühne, wenigstens zum Teil, als Oberbühne verwendet werden können. Ob für diesen Zweck eine besondere Innenteilung vorhanden ist oder nicht, ist unwesentlich. Im Modell wurde hinter fünf Öffnungen ein einziger, von der übrigen Galerie abgetrennter Raum gebildet²⁾

Die Wand des Tiring-house unter der Galerie ist eine geschlossene Fachwerkwand. Das Dach über der Bühne sitzt unter den unteren Balkenkopfen der Galerie in der Breite ihrer fünf Hauptöffnungen, seitlich ist es abgewalmt. Darunter befinden sich drei Türen. Die beiden seitlichen haben eine Öffnungshöhe von 2,50 m, die mittlere ist als großes Tor ausgebildet mit einer Öffnungshöhe von nahezu 4 m. Am Modell sind alle drei Türen gleichmäßig als holzerne Flügeltüren ausgeführt, die nach innen aufschlagen. Es ist denkbar, daß im Bedarfsfalle Portieren in die Türrahmen gehängt oder die ganze Wand mit den drei Öffnungen hinter Behängen verborgen werden kann. Die Türen führen in den Hauptraum des Tiring-house, der mit einer Grundfläche von 3,25 m × 16,50 m und einer lichten Höhe von 6 m hinter der geöffneten Mitteltüre Innenbühne, seitlich aber auch Magazinraum sein kann. Rechts und links führen kleine Treppen in zwei Garderoberräume hinunter, die in den äußeren Winkeln auf dem Niveau der untersten Zuschauergalerie liegen. Auf der einen Seite führt die einmal durch ein Podium unterbrochene Innentreppe zur Oberbühne, bzw Lordsloge empor. Das Bühnenhaus ist also innen nur zweigeschossig.

Der mittleren Bühnentüre gegenüber liegt in der Außenwand

¹⁾ The Malone Society Reprints 1920, Zeile 1285

²⁾ Der Fortuna-Theater Kontrakt nennt ausdrücklich «fflower convenient divisions for gentlemens roomes», vgl. S. 48

das ebenso große Haupteingangstor für Bühne und Lordsloge. Es muß so groß sein, daß Requisiten hindurchtransportiert werden können. Eine kleine Personentür ist hineingeschnitten¹⁾. Für ein das Dach überragendes Obergeschoß über der Oberbühne ist in den Quellen kein einziger Anhaltspunkt gegeben. Wohl haben nach Aussage der Abbildungen Schwan-, Hope- und zweites Globus-Theater Obergeschosse, die höher sind als das Rinddach. Auf der Hondius-Karte scheinen Rosen- und Globus-Theater keine solchen Aufbauten zu haben. Es liegt keine Notwendigkeit vor, für das Fortuna-Theater ein Turmgewölbe anzunehmen. Magazinraum ist im Tringhouse selbst vorhanden, die Fahne kann auf dem Dachfirst der Bühnenseite angebracht werden. Auch erlaubt die Bauform des Ganzen mit den stark sprechenden Wagerichten im Geviert kaum eine solche Überbetonung der einen Seite, denn ein Turmaufsatz mußte ja von unten herauf durch senkrechte Bauglieder vorbereitet werden. Im Rund- oder Polygonbau geschieht das von vornherein durch den ganzen Bühnenhaus-Einbau. Auf dem Bühnenpodium wird, in der Mittellinie, näher dem Mitteltor als der vorderen Rampe, eine quadratische Versenkungsplatte angenommen, wie sie auf der Messalina-Bühne zu erkennen ist²⁾.

Die Zugänge zum Zuschauerraum sind ebensowenig unmittelbar bezeugt wie die Bühnenrückwand, sie sind im Modell so angelegt worden, daß sie mit den verschiedensten Quellenangaben in Einklang stehen. Wir wissen aus einem Bericht über den Brand des ersten Globus-Theaters³⁾, daß für das ganze Theater zwei schmale Türen vorhanden sind: «and it was a great marvel and fair grace of God that the people had so little harm, having but two narrow doors to get out». Das Schwan-Theater hat innen in der untersten Galerie-Brüstung zwei als «ingressus» bezeichnete Gatter, Lambarde (Perambulatorium of Kent, 1596) nennt als Zugang zum Theater ein «gate» und danach «the entrie of the Scaffolde»⁴⁾. Ebenso unterscheidet Platter einen ersten allgemeinen Zugang von den inneren Türen, durch die man an die Sitzplätze gelangt. Die Zugänge zu den Galerien können in den

¹⁾ Abb. Latham, In English Homes, I, 11. Tor von Agcroft Hall in Lancashire.

²⁾ S. 64.

³⁾ Chambers II, 420.

⁴⁾ Chambers II, 359.

Gatterturen der untersten Schwan-Theater-Galerie erkannt werden Und von der Galerie aus geht man wieder durch eine Tur zu dem «lustigsten ort», zu dem Logenplatz über der Bühne Die Außenansichten der Theater sagen wenig aus über die Hauptzugänge Die beiden Rundbauten der Karte von Norden (s. S. 28) haben je eine Tur im Süden Auf der Abbildung des Globus-Theaters in der Londoner Stadtansicht von Visscher vom Jahre 1616 stehen Leute vor dem Theater, schauen hinein durch Fenster des untersten Geschosses und wenden sich nach links, nach der Seite des Tiring-house hin Das konnte auf den Eingang hindeuten Auf derselben Ansicht aber sind bei dem Hope Theater die Leute an der dem Tiring house gegenüber befindlichen Polygonseite eingezeichnet Koster¹⁾ nahm den Haupteingang für Zuschauerraum und Bühne auf der Rückseite des Tiring-house an, d. h. die Eingänge zum Hof des Rangbaues befanden sich rechts und links in den Winkeln neben der Bühne Er erklärte diese Anordnung durch die Einrichtung der «Halls» im englischen Privathaus, die den Haupteingang im «Screen» haben²⁾ Diese Bauform wird bestätigt durch einen auf dem englischen Theater der elisabethanischen Zeit fußenden Theaterbauplan Christopher Wiens³⁾ Wenn man aber ein Schwan- oder Fortuna-Theater nach den bekannten Abbildungen und den Angaben des Bauvertrages für das Fortuna-Theater aufzubauen versucht, gewinnt man auf der Bühnenseite nicht so viel Raum, daß Innenbühne und Eingangswege nebeneinander Platz finden Das Fortuna-Theater hat Außentreppen, diese gedeckten Außentreppen sind auf der Außenseite hinter dem Bühnenhaus angenommen worden, und zwar so, daß rechts und links vom Bühnentor zwei einlaufige Treppen in die Höhe der zweiten Galerie führen, in den Winkeln neben dem Tiring-house dann je eine innere Treppe von der zweiten in die dritte Galerie Der Hof und die unterste Galerie aber sind zugänglich durch je ein Tor in der Mitte der beiden Flügel, die rechtwinklig zur Bühnenrückwand stehen⁴⁾ Diese Tore münden so in den Hof ein, daß sie auch wieder den beiden Gatterturen auf der Schwan-Theater-Ansicht entsprechen Die Sitze der der Bühne gegenüberliegenden

¹⁾ Vortragsreferat Shakespeare Jahrbuch 50, 1914, XXVII

²⁾ Beschreibung der «Hall» in Shakespeare's England II, 70

³⁾ Campbell, Taf. VI

⁴⁾ Es ist gleichgültig, ob ein oder zwei solche Tore angenommen werden

Seite des Rangbaues erleiden dann keine Unterbrechung durch Treppen oder Türen. Die Twopenny-Logen sind entweder hier oder rechts und links seitlich der Bühne anzunehmen, abgegrenzt durch die seitlichen Eingänge zum Hof. In den Rängen des Modells ist überhaupt keine Logeneinteilung angebracht worden, weil das für die ganze Bauform unwesentlich ist.

Wie Dichter und Regisseur auf einer solchen Bühne, vielleicht auf dieser Bühne des Fortuna-Theaters selbst¹⁾, den gegebenen architektonischen Aufbau der «Rückwand» auszunutzen pflegten, zeigen besonders deutlich Text und Regieanmerkungen eines Stückes von Yarrington, «Two Lamentable Tragedies»²⁾ aus dem Jahre 1601, daraus einige Szenen zerghedert werden sollen. Von den zwei voneinander ganzlich unabhängigen, ineinandergeschachtelten «Tragedies», dramatisierten Kriminalfällen, kommt hier nur die der Ermordung des Meisters Beech in Frage, die Szenen der anderen Handlung spielen auf dem Podium ohne Beziehung auf die Bauteile des Theaters. Der Schenkwirt Merry lockt den Kramer Beech in sein Haus und erschlagt ihn im Obergeschoß, um ihn zu berauben. Danach begibt er sich in den Laden des Ermordeten und tötet noch dessen Leihbuben, der weiß, daß sein Herr in das Haus Merrys gegangen ist. Merry und seine Schwester zerteilen und verbergen die Leiche im «Shop» unter Reisig, später trägt Merry sie in einem Sack stückweise davon. Bootsleute finden die Leichenteile, bringen sie wieder herzu, der Mörder wird entlarvt und mit seiner Schwester gehenkt.

Merry tritt auf, vermuthlich durch eine der beiden Seitentüren. Hinter ihm her, oder durch die zweite Seitentüre, betreten Beech und sein Freund die Bühne. Merry setzt sich in sein «Shop» (das Wort soll nicht verdeutscht werden, es bedeutet Raum hinter einer Öffnung in der Wand des Tiring-house), mutmaßlich in der mittleren Bühnenöffnung. Die Nachbarn gehen zu ihm hinein, den Fruchschoppen zu machen. Merry ruft seine Schwester Rachel, die vom Innern des Hauses her, also innerhalb des Innenbühnenraumes, auftritt und auch wieder darin abgeht. Nach dem Imbiß verlassen Beech und der Freund das Shop, vermuthlich nach vorn heraus, und gehen durch eine Seitentüre ab. Merry

¹⁾ Chambers III, 518

²⁾ Yarrington, *Two Lamentable Tragedies* London 1601 Neudruck
Tudor Facs Texts 1913

bleibt allein im Shop Nach seinem Monolog setzt ganz unvermittelt die erste Szene der zweiten Tragedy ein, mit der Anweisung «Enter Pandino and Armenia sicke on a bed, Pertillo their sonne, Falleria his brother, Sostrata his wife, Alinso their sonne, and a Scrivener with a Will, etc» Das Shop mit Merry muß geschlossen worden sein, das Lager mit den Kranken muß aus einer Seitentüre herausgeholt werden Nachdem ein Testament gemacht worden ist, sterben die beiden Kranken schnell nacheinander, und nach der Anweisung «exeunt omnes» ist die Bühne wieder frei

Merry tritt auf, vielleicht aus der mittleren Öffnung heraus, der vorher unterbrochene Monolog wird einfach fortgesetzt Merry plant, Beech zu ermorden Und zwar will er ihn in sein Haus holen und «upstairs» die Tat ausführen Verlangt wird «Then Merry must passe to Beeches shoppe, who must sit in his shop, and Winchester his boy stand by Beech reading» Dieses «Shop» muß eine andere Öffnung des Tiring-house sein, wahrscheinlich die eine geöffnete Seitentüre Nach längerem Zögern folgt das Opfer dem Morder in dessen Haus, wo angeblich zwei Freunde warten Der Weg ist ganz kurz, nur zwei Textzeilen werden gesprochen Merry sagt zu Beech «Goe up those staaires, your friends do stay above» Seine unmittelbar folgenden Worte «Here is that friend shall shake you by the head / And make you stagger ere he speake to you» werden nur für die Zuschauer, nicht für den Angeredeten verstandlich, gesprochen, während Beech vorausgeht, die innen gelegene Treppe hinauf, und Merry noch etwas zuruckbleibt Die anschließende Anmerkung sagt «Then being in the upper Rome Merry strikes him in the head fiftene times» Das muß sichtbar in der oberen Galerie geschehen Während der Morder noch die Geldtasche des Toten untersucht, treten unten Merrys Schwester Rachel und Harry Wilhams auf, vermutlich aus dem Inneren des Hauses, also aus dem Shop heraus Wilhams fragt, wer die Treppe hinaufgegangen sei, und warum Rachel ihnen nicht geleuchtet habe Rachel geht sofort, um nachzusehen, mit einem Lichte hinauf («Exit vp»), sieht, was geschehen ist, und schreit so laut, daß es Wilhams, der inzwischen unten abgegangen war, hort und wieder auftritt Sie kommt herunter, begegnet ihm, will ihm aber nicht sagen, was sie gesehen hat, und Wilhams geht selbst hinauf («Exit vp», «Wilhams to Merry above») Rachel folgt ihm Nach Unter-

redung auf der oberen Bühne gehen alle drei nacheinander ab, oben, ohne unten wieder sichtbar zu werden. Auf dem Podium folgt eine Szene der zweiten Tragedy und eine Chorus-Stelle.

Danach treten wieder Rachel und Merry auf, und zwar auf der oberen Bühne. Merry schickt die Schwester hinunter, zu sehen, ob jemand geklopft habe. Merry beschließt, noch den Knaben des Beech zu toten, weil dieser mitangesehen hat, wie er Beech in sein Haus holte. Auf seine Worte folgt die Anmerkung: «The boy sitting at his maisters dore», d. h. wahrscheinlich, daß sich in diesem Augenblick die eine seitliche Tür öffnet und der Knabe erscheint. Er spricht ein paar Worte, wundert sich über das Ausbleiben der Herrn, dann sagt Merry plötzlich: «I see the boye sits at his maisters doore». Das wird entweder noch oben gesprochen oder bereits unten, nachdem er inzwischen innen die Treppe herunter- und unten aus seinem Shop (der mittleren Öffnung) herausgekommen ist. Er nähert sich der Türe und treibt den Knaben hinein: «Thomas Winchester go quicke to your shoppe / What sit you still, your maister is at hand». Die Anweisung beschreibt weiter: «When the boy goeth into the shoppe, Merrie striketh six blowes on his head & with the seaventh leaues the hammer sticking in his head, the boy groaning must be heard by a maide who must crye to her maister Merrie flieth». Die Tat geschieht also wieder halb verdeckt, hinter der Öffnung, die Beechs Shop darstellt. Merry verschwindet, unklar bleibt wohin. Das Mädchen tritt auf aus der anderen seitlichen Türe, und Nachbarn kommen gelaufen, hin zum Shop des Beech: «Enter one in his shirt and a maide, and coming to Beeches shop findes the boy murthered». Sie rufen nach dem Nachbar Loney, dem Hausherrn des Beech, der erst verschlafen aus dem Innern antwortet, dann «out at a window», also auf der oberen Bühne, wohl auf der Seite des betreffenden Shop. Er kommt herunter, und zuletzt gehen alle ab. Danach erscheint Merry wieder: «knocking at the doore, and Rachell comes downe». Möglicherweise war er auf dem Podium geblieben. Der Abgang erfolgt nun jedenfalls gemeinsam ins Innere des Hauses, innerhalb der mittleren Bühnenöffnung. Nach einer Unterredungsszene der zweiten Tragedy treten Merry und Rachel wieder oben auf und beraten über die Leiche des Ermordeten. Sie wollen sie hinunterbringen: «To the lower roome, where we will couer it / with Fagots, tell the euening doe approche». Dann heißt es: «Bring downe

the body, and couer it ouer with Faggots, himselfe » Sie lassen die Leiche innerhalb des Shop liegen, wo sie den Neuauftretenden verborgen bleibt. Nachbarn kommen wieder zum Shop des Beech («let us go to Maister Beeches shop»), man trägt den verwundeten Knaben heraus, der noch den Hammer im Schadel stecken hat («Bringes him forth in a chaire, with a hammer sticking in his head»). Man spricht über ihn, auf der anderen Seite treten inzwischen Merry und Wilhams auf und sprechen auch über das Geschehene, Merry schickt Wilhams fort und geht dann zu der Gruppe vor dem Shop, um Argwohn zu vermeiden. Man trägt den Verwundeten wieder ins Haus zurück und alle gehen ab. Merry als letzter.

Nach Szenen der zweiten Tragedy folgt die Zerlegung und teilweise Beseitigung der Leiche unter dem Reisig. Während Merry (in seinem Shop) dabei beschäftigt ist, spricht (auf dem Podium draußen) die allegorische Figur «Trueth» zu den Zuschauern. Danach geht Merry mit dem Sack fort. Es folgen Szenen der zweiten Handlung. Merry und Rachel erscheinen wieder, stecken die noch vorhandenen Glieder in den Sack und Merry will sie «nere to Barnardes castle» verbergen. Beide gehen ab. Eine Dialogszene zwischen Wilhams und einem Freunde füllt Zeit aus, dann treten zwei «Watermen» auf. Der eine fragt den anderen, wo sein Boot hege. «At Baynards Castle staires» ist die Antwort. «So do's mine, then lets go together». Im Abgehen fällt der zweite über einen Sack, aus dem Sack kommen die Leichenteile zum Vorschein, mit denen Merry vorher abgezogen war. Der Ort ist also jetzt dort, wo Merry den Sack verborgen hat. Der Sack kann hinter einer der beiden seitlichen Ausgangstüren liegen, so daß der Schiffer im Moment des Abgehens ihn findet, er kann aber auch in der Versenkung liegen. Die beiden Schiffer wurden sich dann gerade anschicken, «ans Ufer hinunter zu steigen» und ihn dabei finden. Sie nehmen ihn auf, um ihn an den Ort zu bringen, wo ein Mord geschehen sein soll, und gehen ab. Im selben Augenblick kommen auch schon Nachbarn vor Loney's Haus, man ist wieder auf der Straße wie vorher, die beiden Schiffer erscheinen und fragen nach Beech's Haus und bringen ihren Fund. Ein Gentleman und ein «Porter» bringen noch die übrigen auch aufgefundenen Teile herzu. Die weiteren Ermittlungen über die Tat werden an drei «Hausern» gemacht. Die Antwort am ersten Hause lautet: «I have but one (maid), ile send her downe to you».

Zweifellos wird von oben herab gesprochen, weil die eine seitliche Türe durch Beechs «Shop» belegt ist. Erst an dritter Stelle kommt Merrys Haus an die Reihe und «Rachel sits in the shop». Schließlich gehen alle ab, und es treten neu auf Merry und Rachel. Ihre Unterredung muß ohne Zeugen sein, sie kommen vermutlich aus der mittleren Öffnung und befinden sich damit innerhalb ihres Hauses.

Gegen Ende des Stuckes treten Polizisten auf, klopfen an Merrys Haus an, und Rachel «comes downe». Sie verleugnet erst ihren Bruder, antwortet aber dann, er sei «here in his bed», und die Polizisten reden ihn sofort an, er stehe auf. Rachel muß den Vorhang oder die Türe der mittleren Öffnung aufmachen, und innerhalb liegt Merry in seinem Bett. Die Hinrichtung der beiden erfolgt zuletzt an einem Galgen auf dem Podium, die Übeltäter müssen die Leiter hinaufsteigen, die Leichen werden abgenommen und hinausgetragen, wenn alles abgeht.

Dieses Stuck ist ohne Schwierigkeiten auf der Fortuna-Theater-Bühne anzusiedeln. Ein freies Podium, drei Öffnungen in der Wand des Tiring-house, ein größerer Innenbühnenraum und eine obere Bühne darüber, eine mehrteilige Galerie müssen vorhanden sein. Das freie Podium ist Straße oder irgendeine Gegend im Freien, Richtplatz mit Galgen. Die (seitlichen) Türen sind Bühnengänge ohne nähere Bestimmung, sind Haustüren oder Ladengänge. Man klopft an, man sitzt davor (Beechs Shop), man trägt Kranke oder Verwundete hinein oder heraus. Die mittlere und zweifellos größte Öffnung ist ein Shop, darin man sitzen kann, auch Schlafraum mit Bett. Die obere Galerie ist in diesem Falle zum Teil das Obergeschoß des Hauses, dem dieser untere mittlere Raum während des ganzen Stuckes angehört. Innen ist eine Treppe vorhanden. Eine seitliche Öffnung der Galerie gehört dann freilich einmal zu dem Hause des Nachbarn Loney, wird also in Verbindung mit der darunter befindlichen Seitentüre als ein Haus angesehen. In der Szene der Beweisaufnahme sind die drei Türen drei Häuser einer Straße nebeneinander. Die «Shops» von Beech und Merry müssen durchaus nicht unmittelbar nebeneinander liegen, dennoch aber geht man schnell aus einem in den anderen über. Der Ort des Spieles wechselt, wenn nötig, mit jeder kleinen Szene, bestimmt durch Auf- und Abtreten der einzelnen Figuren. Innenbühne und Oberbühne sind fester und nachhaltender ortsbestimmt als das Bühnenpodium davor.

Das auf diese Weise gewonnene Bild des Fortuna-Theaters erfährt noch Erklärung und Berichtigung durch Zeugnisse junger Theaterbauten

Das zweite Globus-Theater wird gleich nach dem Brande des ersten im Jahre 1613 errichtet¹⁾ Es hat einen achteckigen Grundriß für die äußere Umfassungsmauer Die Außenansicht auf Visschers Stadtbild von London vom Jahre 1616 zeigt den Galeriebau mit Fenstern in drei Geschossen übereinander und Pultdach Der Aufbau über dem Tiring-house ist massiv und sehr hoch, man sieht einen, das Ringdach überragenden, innen gelegenen, tangential gerichteten Bau, dem ein Mittelurm, Würfel mit Pyramidendach, aufgesetzt, ein zweiter, mit einem Pultdach versehener Anbau innen vorgelegt ist Dreimal je zwei Fenster werden in den Giebel- bzw Wandflächen sichtbar, die Fahne flattert über der Turmspitze Wenn auch auf derselben Ansicht die anderen Theater von nahezu derselben Größe zu sein scheinen, so läßt dieser mehrteilige Aufbau allein schon darauf schließen, daß das Theater bedeutend größer als die übrigen und auch von schwererer Bauart gewesen sein muß Nach John Taylors Worten unterscheidet es sich in dieser Beziehung von dem ersten Globus

«For where before it had a thatched hude —
Now to a stately theatre is turn'd»²⁾

Denkt man sich nach der Außenansicht den Einbau nach unten hinein fortgesetzt, so nimmt er im Grundriß einen ziemlich großen Teil des freien Hofraumes für sich in Anspruch Im Schwan-Theater schneidet die innere Außenwand des Tiring-house nur ein kleines Segment des inneren Grundrißkreises ab Dann springt die Bühne vor und das Vordach Beim zweiten Globus-Theater steht im Grundriß der innere Teil des Tiring-house ungefähr dort auf, wo sich im Schwan-Theater die stützenden Säulen unter dem Dach befinden Das Bühnenpodium durfte die Breite des ganzen Tiring-house haben Wenn sich die Gliederung dieses Baues innen unten nicht durch Einbauten in den einspringenden Winkeln verändert, liegt auch auf dem Bühnenpodium ein Mittelbau vor, und rechts und links läuft das Podium schmal weiter bis zur Hauptwand des Tiring-house Diese Anordnung ist uns von den Wanderbühnen-Podien her bekannt³⁾ Die Abbildung

¹⁾ Adams 259 Chambers II, 423 Vgl Tafel 1 (G)

²⁾ Adams 259

³⁾ Vgl Tafel 1 (Mostaert)

einer leeren Bühne auf dem Titelblatt der Tragödie «Messalina» von N Richards aus dem Jahre 1640¹⁾ stellt sich dar als eine Ergänzung der Außenansicht des zweiten Globus-Theaters darauf ist als Tiring-house ein verhältnismäßig schmaler Aufbau vorhanden, rechts und links sind in einer optisch nicht genauen, aber deutlich aussagenden perspektivischen Darstellungsweise seine beiden Seitenwände sichtbar gemacht Ein schmales Vordach läuft an drei Seiten um dieses Tiring-house oder diesen Vorsprung eines tiring-house herum Wir konnten für das Hope-Theater eine gleiche Anordnung des «penthouse shed» vermuten Und das Hope-Theater ist kurz nach dem zweiten Globus-Theater entstanden Die Messalina-Zeichnung ist rechts und links so abgeschnitten, daß unklar bleibt, ob der am vorderen Rande des Vordaches angebrachte Vorhang mit dem Dache nach rückwärts abbiegt oder in seiner Fläche rechts und links weiterläuft Das Podium — perspektivisch nicht nur ungenau, sondern auch verwirrend falsch gezeichnet — ist zweifellos quereckig und breiter als der im Hintergrunde gegebene Vorsprung des Hauses, denn die rechts und links abgeschnittenen Winkel wollen offenbar dartun, daß von dort her Wege offen sind Verschiedene Rekonstruktionen haben nach dieser Zeichnung ein Podium in Trapezform angenommen²⁾ Ein solches Podium wäre im runden oder polygonalen Theaterbau gar nicht unmöglich zu denken Die Zeichnung des Podiums erscheint nun aber ebenso auf dem Titelkupfer der Tragödie «Roxana» von Alabaster im Jahre 1632³⁾ Darauf soll eine Bühne in einem College-Saal dargestellt werden⁴⁾ Und in einem rechteckigen Saal wird sich die Bühne kaum von hinten nach vorn trapezformig verzogen Wir müssen deshalb den Grundriß des Podiums schon für rechteckig halten und die Linienschragen der Willkür des Zeichners allein zuweisen Das «Messalina»-Podium hat ein Geländer, wie es auch für das Hope-Theater zu erschließen war, für das Globus-Theater bezeugt ist und ebenso auf der Zeichnung des Roxana-Titelblattes vorkommt Auch Inigo Jones bringt es in einem Theaterbau-Entwurf an⁵⁾

¹⁾ Niessen, Das Bühnenbild, ein kulturgeschichtlicher Atlas, Bonn 1924ff Taf 16/5, zuerst bei V E Albright, A Typical Shakespearean Stage, New York 1908

²⁾ z B Albright (die sog Apron Stage)

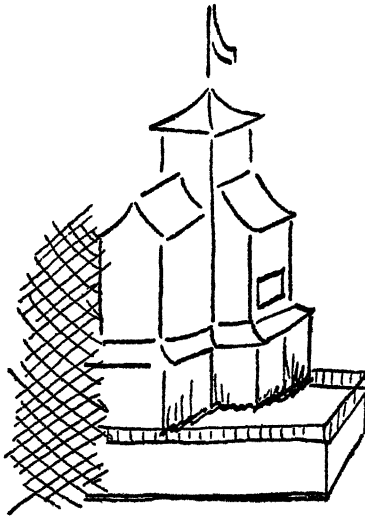
³⁾ Niessen, Taf 16 14, Sh s England II 286, zuerst Sh Jb 34, 324

⁴⁾ [Anders W Keller, Sh Jb 45, 328]

⁵⁾ Chambers IV, Abb vor dem Titelblatt

Das Podium hat nach unten eine feste geschlossene Bretterwand, wie sie im Fortuna Kontrakt gefordert wird, und eine quadratische Versenkungsplatte. Das Tiring-house hat über dem schmalen Vordach eine einzige querrechteckige Fensteröffnung, die mit einem Vorhang verschlossen ist. Der Bau selbst ist deutlich als Steinbau gekennzeichnet. Das steht kaum in Widerspruch zu der Quelle, die für den zweiten Globus-Theater-Bau als Baumaterial «timber» nennt¹⁾ die Galerien werden stets aus Holz gebaut, wenn auch die Umfassungsmauern und das Tiring-house massive Steinbauten sein sollten. Auf dem unteren Vorhang vor dem Tiring-house ist eine landschaftliche Malerei, links eine Frauenfigur, rechts ein Putto mit Flügeln und Bogen zu erkennen.

Nur ein mittlerer Schlitz ist vorhanden.



Zeichnerische Ergänzung der Messalina-Skizze führt ganz selbstverständlich zu einem Oberbau des Tiring-house, der dem des zweiten Globus-Theaters auf der Karte von Visscher vom Jahre 1616 entspricht (vgl. Abb.). Danach kann man zwar noch nicht behaupten, daß die Messalina-Zeichnung das zweite Globus-Theater darstelle. Aber es ist einleuchtend, daß auf der Karte von Visscher und auf dem Messalina-Blatt Theaterbauten gleicher Art gemeint sind, die von den bisher

geschilderten älteren und vom Fortuna Theater abweichen.

Wir vergleichen zunächst die beiden einzigen erhaltenen Innenansichten offener Theater, die Zeichnung De Witts vom Schwan-Theater und den Stich aus der Messalina-Tragödie, die etwa vierzig Jahre auseinanderliegen²⁾. Im Schwan-Theater wird das Bühnenpodium durch das große Dach und seine zwei Stützen in Vorder- und Hinterbühne geschieden³⁾. Bei der Messalina-Bühne besteht

¹⁾ Siehe Anmerkung 1 auf S. 62.

²⁾ Ausg. Messalina v. Skemp, Bangs Materialien Bd. 30, 1910, Sh. Jb. 47, 364.

³⁾ Vgl. Brodmeier, C., Die Shakespeare Bühne nach den alten Bühnenanweisungen, Weimar 1904.

das Dach nur rudimentar als breiter, gesimsartiger Vorsprung am Tiring-house. Davor liegt eine freie Bühne. Im Schwan-Theater ist die Wand des Tiring-house offen sichtbar mit zwei schweren Türen. Bei der Messalina-Bühne hängt vor der Wand des Tiring-house ein bemalter Vorhang, hinter dem noch Bühnenraum sein muß. Im Schwan-Theater gibt es nur zwei Auftritte aus den beiden Toren, der Weg aus diesen Toren auf die Bühne erlaubt allerdings die verschiedensten Varianten. Auf der «Messalina»-Bühne scheinen die Auftritte rechts und links vom Mittelvortrag, mehr oder weniger zurückliegend, durch Vorhänge oder Tore zu gehen und durch einen oder drei Schlitz des Mittelvortrags. Im Schwan-Theater liegt die sechsteilige Galerie über den beiden Toren mit unter dem Vordach. Der Zeichner gibt Personen darin an. Er läßt die Ränge leer, stellt aber agierende Personen auf dem Bühnenpodium dar. Es bleibt unklar, ob er entweder nur darstellende Figuren, also vielleicht in der Mitte der Galerie handelnde Personen, seitlich Musikanten¹⁾ abbilden oder die ihm fremde Gewohnheit, Zuschauer im Bühnengebiet selbst sitzen zu lassen, festhalten will. Die Messalina-Bühne hat unmittelbar über dem kleinen Dach eine einzige vorhangverschlossene Öffnung, die sich wie ein Bildrahmen darstellt. Der Raum unter dem Vordach des Schwan-Theaters entspricht wohl eigentlich dem vorhangverschlossenen, noch nicht näher bekannten Raum innerhalb des Tiring-house bei der Messalina-Bühne. Er kann aber keinesfalls in derselben Weise verwendet werden, denn er liegt stets allseitig offen da. Die Logen der Hinterwand verbieten, einen Vorhang zwischen den Dachstützen anzunehmen. Das Vordach wiederum verbietet, zwischen die beiden Tore eine Bühnenöffnung zu legen. Wohl fordern die Texte des 16. Jahrhunderts ganz allgemein eine vorhangverschlossene Innenbühne. Die internationale Schulbühne und das Wanderbühnen-Podium des 16. und frühen 17. Jahrhunderts konnten ohne weiteres den hinter dem abschließenden Vorhang gelegenen Raum ins Spiel einbeziehen, wie es schon ein Andria-Holzschnitt des Lyoner Terenz-Druckes vom Jahre 1493 dartut²⁾. Ebenso jedes der genannten Londoner Schauspielhäuser, wenn es außer den in der Schwan-Theater-Zeichnung angegebenen Toren

¹⁾ Lawrence³ 90ff

²⁾ Terentius, P., *Comoediae sex cum Gidonis Juvenalis commentario*, Lugdun J. Trechsel, 1493. Abgeb. bei M. Herrmann, *Forsch. z. deutschen Theatergeschichte des Mittelalters u. d. Renaissance*, Berlin 1914, 305ff

eine mittlere, den Zuschauern gut sichtbare Öffnung hat, die mit Vorhängen verschließbar ist. Das Schwan-Theater weicht so, wie es De Witt wiedergibt, beträchtlich ab von der üblichen Bauweise der Londoner Theater, und daran mag es überhaupt liegen, daß es so selten für Theaterspiel verwendet worden ist. Der Umbau, der nach der Zeit De Witts und vor dem Bau des Hope Theaters vorgenommen worden ist, wird es vielleicht der Normalform der anderen Theater angeglichen haben. Wenn die Schwan-Theater-Zeichnung nicht genau erkennen läßt, ob die in den Logen dargestellten Personen Spielende oder Zuschauer sind, so steht für die Messalina Skizze unzweifelhaft fest, daß die vorhangverschlossene Öffnung über dem Vordach eine Oberbühne ist, in der Zuschauer nichts mehr zu suchen haben. Im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, vielleicht schon um 1600, geht in bezug auf die Logen über der Bühne eine Veränderung vor. Im Jahre 1599 werden sie als «the lords roome»¹⁾ bezeichnet. In dem Stuck, das wir analysiert haben, können Zuschauer höchstens auf der einen Seite sich befinden, wenn geschlossene Abteile vorgesehen sind²⁾. Der Hope-Theater-Vertrag von 1614 nennt ausdrücklich zwei Logen in der untersten Galerie «for gentlemen to sitt in». Ein Text aus dem Jahre 1609 besagt, was aus der Galerie über der Bühne geworden ist, wenn sie ihre äußere Form noch beibehalten hat³⁾: «let our Gallant presently advance himselfe up to the Throne of the Stage. I meane not into the Lords roome (which is now but the Stages Suburbs) no, those boxes, by the iniquity of customs, conspiracy of waiting women and Gentlemen-ushers, that there sweat together, and the covetousnes of Sharers, are contemptibly thrust into the reare». Die Anzeichen, daß die besten Plätze nicht mehr in der Höhe über der Bühne sich befinden, sondern in die Range selbst verlegt werden, bedeuten jedenfalls, daß jetzt der Blick auf die Bühne, in Richtung auf das Tiring house, wichtiger ist als früher. Es gibt dort etwas zu sehen. Die Messalina-Bühne hat unten einen Vorhang und oben einen Vorhang, beide sind geschlossen. Wir fragen uns angesichts dieser Vorhänge nach der Inszenierungsweise, der sie dienen, und noch einmal nach der vorausgehenden der älteren Theater.

¹⁾ S. 54

²⁾ S. 57ff

³⁾ Chambers IV, 366

Die geistlichen Schauspiele und die hofischen Maskenspiele benötigten schon immer Requisiten. Unter «Requisit» wird jedes größere «Versatzstück» verstanden, in den Aufführungen bei Hofe kommen ganze Berge, Schlosser oder Schiffe¹⁾ in den Saal oder auf die Bühne. Feststehende Podien mit gegenständlichen Aufbauten, die Landschaft darstellen, errichtet man bei Fürsteneinzügen in den Straßen. «there was a quadrant stage where on was an Herber full of Roses, Lylhes & all other flowers curiously wrought, and byrds, beastes, and all other thynges of pleasure And aboute the Herber was made the water full of Fyshe, and about it was the Elementes, the Planettes and Starres in their places and every thing moved, and in a Type in the Toppe was made the Trinitie with the Angels singing »²⁾

Aus den Schauspieltexten des späten 16. Jahrhunderts geht hervor, daß Stühle, Thron, Bank, Bett, Galgen oder Baume häufig gebraucht werden. In Munday's «John a Kent and John a Cumber»³⁾ heißt es z. B. «The fourth antique out of a tree if possible it may be». In bezug auf die Ausstattung mit Requisiten paßt sich das Berufstheater den gegebenen Bühnenverhältnissen und der Leistungsfähigkeit der Truppen an. Auf der Innenansicht des Schwan Theaters ist nur die einfache Bank zu sehen. Henslowes Inventarverzeichnis der Admiralstruppe⁴⁾ vom Jahre 1598 gibt einen ziemlich großen Fundus von Requisiten an. Diese Truppe spielt im Rosen-Theater und im Fortuna-Theater. Da gibt es unter anderem «1 rocke», «1 cage», «1 tombe», «1 Hell mought», «11 stepells», «1 beacon», «the sittie of Rome», «1 baye tree», «1 wooden canepie», «Faeton charete», «rayebowe», «1 little alter», «the clothe of the Sone and Mone», «1 tree of gowlden apelles», «Tantalouse tre» usw. Diese Dinge werden auf das Podium hinausgebracht, von Mitspielenden oder von stummen Helfern. Lawrence⁵⁾ bringt eine ganze Anzahl von Beispielen zusammen, die erkennen lassen,

¹⁾ Brotanek, R., Die englischen Maskenspiele, Wien und Leipzig 1902, S. 71ff. — Designs by Inigo Jones for Masques and Plays at Court — by Percy Simpson and C. F. Bell, 1924, S. 1.

²⁾ Chronik von Hall, Einzug Kaiser Karls V. im Jahre 1521, zit. nach Campbell 99.

³⁾ Monkemeyer, P., Prolegomena zu einer Darstellung der engl. Volkshühne, Dissertation, Göttingen 1905.

⁴⁾ Henslowe Papers (vgl. Anm. 7 auf S. 34) 116.

⁵⁾ Lawrence² 299.

wie das Requisit innerhalb des Stuckes auf- und abgetragen wurde Die Tore des Schwan-Theaters sind groß genug, so daß dieses oder jenes Stuck herausgetragen oder herausgeschoben werden kann Der Gegenstand — Felsen, Grab, Holle, Turm usw — steht dann ganz einfach isoliert auf dem Podium Die beiden Rosenbusche in Heinrich VI /1 stehen als Versatzstücke frei auf dem kahlen Bretterboden, wie das Blumenbeet auf dem ersten Bilde der «Lucrezia»-Bühne in Amsterdam im Jahre 1609¹⁾ Denn das Requisit ist nur vorhanden, wenn es «mitspielt», nicht als bildmäßige Einkleidung der Szene oder der Darsteller Es wird ebenso wie die Darsteller von allen Seiten her gesehen, als Gegenstand wahrgenommen, und nicht als Bild betrachtet Dennoch werden Stimmen laut über die Unzulänglichkeit und Durftigkeit der Bühnenausstattung und die Anforderungen an die Phantasietätigkeit der Zuschauer, der «miserable beholders»²⁾

Die verschiedenartigen Ortllichkeiten werden nacheinander in

¹⁾ Niessen, Taf 24/1 Poelhekke u Vooy's, Platenatlas by de Nederlandse Literatargeschiedenis, Groningen 1914, 29 Stecher ist ebenfalls C J Visscher

²⁾ 1 Sidney, Ph, Defence of Poesy, um 1583, gedruckt 1595 (Chambers IV, 226) «Our Tragicdies and Commedies, not without cause cryed out against, observing rules neither of honest civiltie, nor skilfull Poetrie Excepting Gorboducke (again I say of those that I have seen), which notwithstanding as it is full of stately speeches, and wel sounding phrases, clymmyng to the height of Seneca his style, and as full of notable moralitie, which it dooth most delight fully teach, and so obtaine the very ende of Poesie Yet in truth, it is verie defectious in the circumstances, which greeves me, because it might not remaine as an exact modell of Tragedies For it is faultie both in place and time, the two necessarie Companions of all corporell actions For where the Stage should alway represent but one place, and the uttermoste time presupposed in it, should bee both by Aristoteles precept, and common reason, but one day, there is both mane dayes and places unartificially imagined But if it bee so in Gorboducke, howe much more in all the rest, where you shall have Asia of the one side, and Affricke of the other, and so manie other under kingdoms, that the Player when he comes in, must ever begun with telling where he is, or else the tale will not be conceived Now you shall have three Ladies walke to gather flowers, and then we must believe the stage to be a garden By and by we heare newes of shipwrack in the same place, then we are too blame if we accept it not for a Rock Upon the back of that, comes out a hideous monster with fire and smoke, and then the miserable beholders are bound to take it for a cave while in the mean time two Armies flie in, represented with foure swords and bucklers and what hard hart wil not receive it for a pitched field Now of time they are much more liberall » (zitiert nach Cambridge English Classics III, 38)

den Spielen benötigt (Garten, Felsen, Meer, Schlachtfeld), und die Bühne, «this unworthy scaffold», ist nicht imstande, das alles für das Auge zu verwirklichen. Den beiden Wortführern schweben andere Bühnenformen vor, Sidney, der Theoretiker, denkt an

2 Shakespeare, «Heinrich V», Prolog und Chorus zwischen den Akten

«O for a Muse of Fire, that would ascend
The brightest Heaven of Invention!
A Kingdome for a Stage, Princes to Act,
And Monarchs to behold the swelling Scene
Then should the Warlike Harry, like himselfe,
Assume the Part of Mars, and at his heeles
(Leasht in, like Hounds) should Famine, Sword and Fire
Crouch for employment But pardon, Gentles all
The flat unrayesd Spirits, that hath dar'd,
On *this unworthy Scaffold*, to bring forth
So great an Object Can this Cock-Pit hold
The vastie fields of France? Or may we cramme
Within this wooden O, the very Casques
That did affright the Ayre at Agincourt?
O pardon since a crooked Figure may
Attest in little place a Million,
And let us, Cyphers to this great Accompt,
On your imaginarie Forces worke
Suppose *within the Girdle of these Walls*
Are now confin'd two mightie Monarchies,
Whose high, up-reared, and abutting Fronts,
The perillous narrow Ocean parts asunder
Peece out our imperfections with your thoughts
Into a thousand parts divide one Man,
And make imaginarie Puissance
Thinke when we talke of Horses, that you see them,
Printing their proud Hoofes i'th' receiving Earth
For tis your thoughts that now must deck our Kings,
Carry them here and there lumping o're Times,
Turning th' accomplishment of many yeeres
Into an Howre glasse for the which supplie,
Admit me Chorus to this Historie,
Who Prologue like, your humble patience pray,
Gently to heare, kindly to nudge our Play»

Chorus des 2 Aktes

«and the Scene

Is now transported (Gentles) to Southampton, —
There is the Play House now, there must you sit
And thence to France shall we convey you safe,
And bring you backe Charming the narrow seas
To give you gentle Pass for, if we may,

den einen Schauplatz des Stuckes nach romischem Muster, Shakespeare, der Bühnenpraktiker, an die reichen Ausstattungen hofischer Masken- und Schauspiele

Am Hofe wird bald nach der Zeit des Regierungswechsels die italienische Bildbühne eingeführt. Die Aufführung der «Vision of Twelve Goddesses»¹⁾, die im Jahre 1604 im Saal von Hampton Court stattfindet, hat noch die übliche Requisitenverteilung im Saale. An einem Ende des Saales steht ein Berg, am anderen der Tempel des Friedens. Dies kommt vom Berg zum Tempel. In der freien Mitte des Saales finden Tänze statt. Die nächste Aufführung, Ben Jonsons «Masque of Blackness»²⁾, hat bereits ein perspektivisches Bühnenbild und einen verhüllenden Vorhang³⁾. Inigo Jones wird als Schöpfer der Ausstattung genannt, Ben Jonson schrieb den Text. Jones hatte italienische Bühnen gesehen⁴⁾. Im Verlauf weniger Jahre macht die Perspektivbild-Bühne am englischen Hofe die Entwicklung des italienischen Vorbildes durch, vom feststehenden Winkelrahmen zum Prisma und zur ebenen Kulisse⁵⁾. Es ist nicht unmöglich, daß die Frühform der italienischen Bildbühne, die Reliefbühne Serlios, schon vorher vereinzelt in Akademiekreisen vorgeführt worden war⁶⁾. Wenn diese Bildbühne in London auch zunächst eine mehr als «fashion» zu

We'll not offend one stomacke with our Play
But, till the King come forth, and not till then,
Vnto Southampton do we shift our Scene »

¹⁾ Brotanek (vgl. Anm. 1 auf S. 67) 130 Campbell 165

²⁾ Campbell 165ff. Brotanek 228. Simpson Bell (Anm. 4) 2, 7

³⁾ «First, for the scene, was drawn a landtschap consisting of small woods, and here and there a void place filled with huntings, which falling, an artificial sea was seen to shoot forth as if it flowed on the land, raised with waves which seemed to move, and in some places the billows to break, as imitating that orderly disorder which is common in nature etc.» (M of Blackness 1 ff.)

⁴⁾ Simpson Bell (Anm. 1 auf S. 67) 25, 29

⁵⁾ Campbell 166

⁶⁾ Boas, *University Drama in the Tudor Age*, 1914, 91, 99. Feullerat (Documents, Louvain 1908) veröffentlicht u. a. einen Eintrag aus dem Jahre 1571, darin es heißt „apte houses of paynted Canvas and properties incident suche as mighte most lyvely expresse the effect of the histories played“. Über die Vorbereitungen für die Aufführung von Edwardes «Palamon und Arcyte» vor der Königin in Oxford im Jahre 1566 wird berichtet (s. Boas, 99ff.) «ex utroque scenae latere comoedis ac personatis, magnifica palatia aedesque apparatusumae extruuntur». Diese Beschreibungen können sich auf Mansionen mittelalterlicher Art, ebensogut aber auch auf ein Reliefbühnenbild nach Serlios Vorschlägen beziehen.

deutende Angelegenheit hofischer Feste zu sein scheint, so ist doch selbstverständlich, daß die Berufsschauspieler von Anfang an mit dieser Bildbühne bekannt werden. Die verschiedenen Truppen spielen regelmäßig bei Hofe¹⁾ Einträge in den Revels' Accounts²⁾ bezeugen, daß im Jahre 1604/5 im Banqueting House at Whitehall³⁾ gespielt worden ist, «The Moor of Venice» «The Merry Wives of Windsor», «Measure for Measure» von «Shaxberd», «The Plaine of Errors», «A Play of Loues Labours Lost», «The play of Henry the fift», «The Marchant of Venice», ferner 1611/12 «A play called the Tempest», «A play called y^e winters nightes Tayle». Die «Accounts» des Lord Treasurer⁴⁾ verzeichnen im Jahre 1612/13 u. a. «Much adoe aboute nothinge», «The Tempest», «The Winters Tale», «Sir John ffalstaffe», «The Moor of Venice», «Caesars Tragedye», «Benedicte and Betteris». Wir können vorläufig nur vermuten, wie die Bühne bei solchen Hofaufführungen ausgesehen hat. Sie muß in ihren Hauptteilen der der öffentlichen Schauspielhäuser entsprechen, d. h. sie muß Podium und Zugänge, verschließbaren Innenbühnenraum und eine obere Galerie haben. Es ist verlockend, provisorische Bühnenanlagen mit den holzernen Screen-Einbauten der großen «Halls» in Verbindung zu bringen⁵⁾. Aber weder Podium noch Innenbühne können Platz finden, wenn man sich vorstellt, daß vorhandene Screens, so wie sie sind, als Bühnenrückwand gedient haben könnten. Man wird jedoch nicht fehlgehen, wenn man sich die für Theaterspiel aufgeschlagenen Bühnengerüste — die im königlichen Schloß, in den Privathäusern der Edelleute und in den Colleges zweifellos als Inventarstücke vorhanden waren — in der Einzelausführung den Screens ähnlich denkt. Wir kennen die Abbildung einer Saalbühne in einem College auf dem Titelkupfer der Tragödie «Roxana» von Alabaster⁶⁾ aus dem Jahre 1632. Diese Zeichnung ähnelt der der Messina-Skizze so auffallend, daß man zwei zufällig erhaltene Exemplare eines häufig gebrauchten typischen Titelblattes für Damentexte vor sich zu haben glaubt. Aber beide Bühnen

¹⁾ Chambers III, XIX

²⁾ Chambers IV, App B, Ernest Law, Some Supposed Shakespeare Forgeries, 1911 (Facsimile)

³⁾ Der Raum ist nicht erhalten. Adams 388/9. Brotanek 224

⁴⁾ Chambers IV, 180, Munro, Shakespeare Allusion Book I, 251

⁵⁾ Latham, In English Homes, Abb. S. 336

⁶⁾ Siehe Anmerkung 4 auf S. 63

sind doch genau voneinander unterschieden die Messalina-Bühne ist ein offenes Theater, ähnlich dem zweiten Globus-Theater, ein Steinbau mit kleinem Vordach am Mittelsalit des Tiring-house, die Roxana-Bühne befindet sich in geschlossenem Raum und ist ein Holzgerüst Das Bühnenpodium ist in derselben Weise perspektivisch verzeichnet wie das der Messalina-Bühne Es hat ein Gitter an den drei freien Seiten und ist sehr niedrig die vor der Bühne sitzenden Zuschauer haben es noch unter Augenhöhe vor sich Die Galerie über der Bühne hat symmetrisch angeordnete Fensteröffnungen, die sichtbare Mittelstütze mit vorgelegter Halbsäule ist Schreinerarbeit Die eingezeichneten Figuren darin sind Zuschauer Der unter der Galerie angebrachte Vorhang — ohne Bildwerk — scheint direkt unter den Fensterrahmen befestigt zu sein Das kann auf einer Ungenauigkeit des Zeichners beruhen Der Mittelschlitze dient als Auftritt Was nun an Stützarchitektur hinter dem Vorhang liegt, ist nach jeder zeitgenössischen Screen-Anlage zu ergänzen Diese kann zwei oder drei¹⁾ Öffnungen haben und wird vermutlich auch ohne Vorhang als Bühnen-Rückwand benutzt Wenn wir die Roxana- und die Messalina-Bühne nebeneinander bringen als Saalbühne und offenes Schauspielhaus, so ergibt sich ohne weiteres, daß tatsächlich bei beiden die gleichen Grundbestandteile vorhanden sind Wir wissen, daß die Stücke, die bei Hofe beispielsweise von der Schauspielergesellschaft Shakespeares²⁾ aufgeführt worden sind, zur gleichen Zeit im Globus-Theater und nach 1608 auch im «Blackfriars Theatre» gegeben werden konnten Das «Blackfriars Theatre» wiederum war vor 1608 das Theater der Knabenspieler, die ständig bei Hofe Aufführungen veranstalteten und ebenso in ihrem eigenen Theater den Besuch des königlichen Hofes empfangen Gebaut, bzw umgebaut, hatte es im Jahre 1596 James Burbage, der Erbauer des «Theatre» in Shoreditch Von diesem Blackfriars-Theater in seiner zweiten Gestalt wissen wir wenigstens so viel, daß wir es uns in seinen Hauptteilen vergegenwärtigen können Nach Wallace³⁾ hat die Great Hall des Blackfriars-Gebäudes, der Theatersaal, eine Flachengröße von 66 × 46 Fuß in Nordsüdrichtung «Galleries» und «the lord's rooms» sind vorhanden⁴⁾

¹⁾ Latham, In English Homes I, Abb S 37

²⁾ Siehe Anmerkung 4 auf S 45

³⁾ Wallace, Ch. W., The Children of the Chapel at Blackfriars 1908, 39

⁴⁾ Wallace 41

Die Lordloge liegt in der Bauzeit der neunziger Jahre noch ubei dem Tiring-house, bzw uber der Buhne Im Jahre 1598 werden zum ersten Male die «gallants» als auf der Buhne sitzend erwahnt¹⁾, und die Shakespeare-Folio-Ausgabe von 1623 sagt in der Vorrede an die Leser²⁾ «And though you be a Magistrate of wit, and sit on the Stage at Black-Friers, or the Cock-pit », woraus hervorgeht, daB die Sitte, Zuschauer auf dem Buhnenpodium sitzen zu lassen, auf die Theater von Blackfriars und Cockpit³⁾ beschränkt war Die Buhne, auf der dieser Gebrauch sein konnte, mußte anders angelegt sein als die der offenen Schauspielhauser Ein Text aus dem Jahre 1604 deutet an, daB es beispielsweise im Globus-Theater nicht ublich war, auf der Buhne zu sitzen⁴⁾ — die Zuschauer auf der Buhne hatten den in den unteren Logen Befindlichen die Aussicht auf die Buhne genommen Wie die Sitze auf dem Podium angeordnet waren, geht aus der Grundrißzeichnung von Inigo Jones fur die «Florimeene»-Aufführung im Jahre 1635⁵⁾ hervor Da sind auf dem Buhnenpodium rechts und links vor dem eigentlichen Proszeniumsrahmen des inneren Bildes noch drei Banke, bzw Stufen eingezeichnet, die der Saalwand selbst vorgelegt sind Sie sind eine Fortsetzung des an den Saalwänden herumgeführten Amphitheaters, oder nach englischer Weise der untersten Galerie So wird man sich auch die Blackfriars-Buhne nicht dreiseitig frei vorspringend denken müssen, sondern von einer Saalwand zur anderen durchgehend Sie hatte dann eine Breite von 13,80 m Davon können auf jeder Seite ca 2,40 m fur drei Banke oder Stuhlreihen wegfallen Das ergibt immer noch eine Spielbuhnenbreite von neun Metern Die Buhne des Fortuna-Theaters ist 12,90 m breit Der unteren Galerie entsprechend, die Buhnenhöhe haben wird, wird sich eine obere rings um den ganzen Saal herumziehen Die obere Galerie stoß an an die nach Art der Screens angelegte Oberbuhne oder geht direkt in diese Galerie uiber, wie das in der Banqueting Hall von Haddon Hall⁶⁾ der Fall ist Die Oberbuhnen-Galerie hat mehrere Fensteröffnungen, die entweder in gleicher Ebene mit

¹⁾ Wallace 132

²⁾ To the great Variety of Readers

³⁾ Adams 384ff

⁴⁾ Wallace 134⁴

⁵⁾ Campbell, Taf IV

⁶⁾ Latham, In English Homes I, S 37

dem unten abschließenden Vorhang liegen oder über konkav eingezogenem Konsolprofil balkonartig über die Bühne vorspringen. Die erste Form kennen wir aus dem «Roxana»-Bilde von 1632. Die zweite mögliche Form der Galerie mit konkav eingezogenem Konsolprofil, die leicht vorspringt, kommt in der Marble-Hall von Hatfield House in Hertfordshire¹⁾ vor. Daß die Galerie auch in Theatern zuweilen so ausgesehen hat, sagt die Proszeniums-anlage des Dorsetgarden Theaters vom Jahre 1671 aus, die sich nur von einer solchen Galerie herleiten läßt²⁾.

Das Bild des Blackfriars-Theaters vervollständigt sich noch weiter durch die Vorstellung einer Saaldecke aus offenem Balkenwerk oder aus Holztafelung. Kronleuchter hängen tief herab, wie sie heute noch in der Middle Temple Hall³⁾ vorhanden sind, und wie sie das Theaterbild der «Drolls» von Kirkman aus dem Jahre 1672 darstellt⁴⁾. Unter der Galerie ist ein Vorhang ange-

¹⁾ Latham, In English Homes I, S. 110

²⁾ Niessen, Taf. 24/4. Nicholl, A., The Development of the Theatre, 166/7

³⁾ Shakespeare's England II, Taf. 8. Albright 40. Keller Fehr, Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung, in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft S. 94

⁴⁾ Die Abbildung einer Bühne in der Ausgabe der «Drolls» bedeutet wenig für den Theaterbau am Anfang des Jahrhunderts. Die Sammlung enthält komische Einakter, die hauptsächlich in der Zeit des Theaterverbots gespielt wurden, wie die Vorrede zum zweiten Teile besagt. Gespielt wurden sie «in Halls and Taverns, On several Mountebanks' Stages, at Charing Cross, Lincolns Inn Fields, and other places». Und damit wird die Abbildung erklärt als Darstellung einer primitiven, bzw. improvisierten Bühne in Privathaus oder Wirtshaussaal. Das nahezu quadratische Podium steht vor einer Türe an der Schmalseite des Saales, unter einer (ringsum laufenden?) Galerie mit schmalen Fensteröffnungen. Zwei Kronleuchter hängen von oben herab. An der Vorderkante des Podiums sind sechs einzelne, nach dem Publikum zu abgeblendete Rampenlampen befestigt. Die Türe ist durch eine geteilte Portiere (Teppich) verschlossen, die mittlere Fensteröffnung der Galerie durch einen gestreiften Vorhang. Im Spalt dieses Vorhangs sind Baluster zu sehen, während die Galeriebrüstung rechts und links davon mit Bildteppichen verhangt ist. Zuschauer sitzen unten an drei Seiten des Podiums, Zuschauer sitzen oben in der Galerie. Auf der Bühne sind Figuren aus den einzelnen «Drolls» eingezeichnet, so wie sie zusammen niemals aufzutreten haben. Diese improvisierte Bühne bewahrt zu einer Zeit, da längst die Bildbühne eingeführt ist und auch die neuerrichteten Theater nur geringe Reste der alten Bühnenform (im Proszenium) beibehalten, die Grundform des Theaters der elisabethanischen Zeit in dem dreiseitig freien Podium und der Galerie über der Bühne als Oberbühne und Zuschauerplatz. Ein einziger Auftritt ist vorhanden an Stelle der drei Bühnenzugänge, auf Innenbühne oder Requisiten wird verzichtet. Abbildung bei Keller Fehr, S. 74.

bracht, wie ihn die «Roxana»- und die «Messalina»-Abbildung zeigt¹⁾ Wenn schon vorher die mittlere Öffnung der Bühnenrückwand sich als Innenraum auftun konnte, so wird dieser rückwärtige Vorhang hier erst recht eine Innenbühne enthüllen, in der im fünften Akt des «Wintermarchens» die lebende Statue Hermiones erscheint oder im «Sturm» das schachspielende Paar Ferdinand und Miranda

Aber auch die in der Beschreibung von Jonsons *Masque of Blackness*²⁾ neu auftretende Bildinszenierung hinter aufgehendem Vorhang benötigt keine andere Bühnenform als die des Blackfriars-Theaters Es ist selbstverständlich, daß im offenen Theater die innere Bühne hinter Tor oder Vorhang einen Innenraum darstellt Denn das Inszenierungsverfahren, so wirklichkeitsfern es eigentlich ist, läßt den festen Teilen des Bühnengerüsts ihre gegebenen Eigenschaften von innen und außen, oben und unten Im geschlossenen Theater, bei kunstlichem Licht bekommt die Innenbühne im Verhältnis zu Podium und Zuschauerraum eher etwas von Ausblick, von Öffnung, und lost sich ganz von selbst heraus aus ihrer tatsächlichen räumlichen Beziehung zum vorderen Podium die italienische Bildausstattung muß sich zuerst an dieser Stelle einnisten Und wenn die öffentlichen Schauspielhäuser auch zunächst keine solchen Ausstattungen haben oder brauchen können, so werden sie doch unter dem Einfluß der italienischen Bühne des Hofes derselben Umstimmung der räumlichen Verhältnisse unterliegen und anfangen, ihre Requisiten mehr bildhaft auf der Innenbühne zu gruppieren, vielleicht besonders zu beleuchten und den Vorhang der Innenbühne mehr als bisher für optisch wirksame Veränderungen und Überraschungen auszunutzen Eine der ersten Folgeerscheinungen ist danach die Verlegung der Logen der Vornehmsten Eine weitere durfte die Vergrößerung, wenigstens die Verbreiterung der mittleren Öffnung der Bühnenrückwand sein Infolgedessen bedeckt bei der Messalina-Bühne ein breiter Vorhang die ganze Vorderbreite des Tiring-house Die mittlere Öffnung in unserem Fortuna-Theater ist ca 4 m hoch und 3,50 m breit, so daß große Requisiten herausgebracht werden können Dahinter kann aber auch aus Requisiten bereits ein Bild zusammengestellt werden Im Jahre 1656 gibt Davenant³⁾ die

¹⁾ S 65

²⁾ Siehe Anmerkung 3 auf S 70

³⁾ Campbell 221

Maße der Bühne, darauf «The Siege of Rhodes» mit italienischen Kulissen inszeniert wird, mit nur 11 Fuß Höhe und 15 Fuß Tiefe an. Die im Inventarverzeichnis Henslowes genannten Stücke «the clothe of the Sone and Mone» und «the sittie of Rome» können schon eine Art bemalte Hangestücke für die Innenbühne sein ¹⁾, die Stadt freilich kann ebensogut ein freistehendes Versatzstück für das äußere Podium sein ²⁾.

Das Fortuna-Theater stellt jedenfalls schon durch seine quadratische Grundrißbildung eine Übergangsform dar vom eigentlichen englischen Schauspielhaus des 16. Jahrhunderts zum geschlossenen Saaltheater mit italienischer Inszenierung. Das darin geübte Inszenierungswesen wird während der zwanzig Jahre vom Bau bis zum zerstörenden Brande die angedeuteten Veränderungen mitmachen, ohne daß die ältere Bauform den neueren Gebräuchen hinderlich werden konnte.

Der englische Theaterbau steht in allen Fällen, ob rund, polygonal oder quadratisch im Grundriß, allseitig frei auf eingezäuntem Platz ³⁾. Er hat keine betonte Eingangsseite, keine Fassade. Auch an unserem Modell macht die Bühnenseite mit den vorgelegten Treppen und dem großen Bühnentor eher den Eindruck einer abgewendeten Rückseite. Die eigentliche Fassade des Gebäudes ist seine innere Außenseite, der Galerienring. Das heißt das Gebäude erschließt sich nur dem im Inneren befindlichen Menschen. Und der im Inneren Befindliche ist, obwohl innen, doch im Freien, jedenfalls nicht in einem gedeckten Saal, aber trotzdem in einem fühlbar begrenzten Raum ⁴⁾. Den Raum des Theaters begrenzen die Außenwände des ganzen Baues, aber unfest, indem die Galerien diese tatsächlichen Begrenzungen teilweise verbergen und «verunklaren». Man muß sich zu vergegenwärtigen suchen, welchen Raumeindruck man haben würde, wenn man an der Brustung einer Galerie — an jeder beliebigen Stelle des Ringes oder Gevierts — stehen und in den mittleren

¹⁾ Man braucht dafür noch keine ausgebildeten Prospektzüge vorauszusetzen.

²⁾ Vgl. Rist, *J. Allerredelste Belustigung*, Frankfurt a. M. 1666, S. 81.

³⁾ Das spätere Fortuna-Theater (1622) ist dann freilich in der Golden Lane eingebaut worden, wie der Stich von 1811 (repr. z. B. in *Plays of T. Dekker*, Mermaid Series vor d. Titel) zeigt. [W. K.]

⁴⁾ Das Londoner Theatergebäude entsteht in derselben Zeit, in der in Italien (in Florenz) das Saaltheater mit verwandelbarer Bühne geschaffen wird, beides gehört der manieristischen Architektur an.

Freiraum, den Blick auf die Bühne gerichtet, hinein, hinunter, hinauf und ringsherum schauen konnte. Man wurde unwillkürlich versucht sein, durch ein Armeausbreiten diesen Raum umschließen zu wollen und dieser ganze Raum wurde dann auf einmal, wie die einander sich nahernden Hände, dort, wo die Bühne ist, sich auftun und einen zweiten, anderen, unwirklichen Raum entsenden. Dieser zweite Raum geht aus von einem uns gegenüber befindlichen, nicht näher bestimmbaren Punkt und breitet sich, austiehend, in dem wirklichen Theaterraum aus, ohne sich in dessen natürlichen Wandgrenzen einfangen zu lassen.

Die in den Galerien befindlichen Menschen, Zuschauer, Miterlebende des Bühnenspiels, füllen den Theaterraum, von allen Seiten, auch von der Galerie über der Bühne richten sich die Blicke auf das Podium vor dem Bühnenhaus. Ihnen entgegen kommt das Spiel, der Raum des Spiels, das da unten auf einem «nuchternen» Bretterpodium sich abrollt, das aber jeden einzelnen in seinen unwirklichen Raum hineinzieht und darin — nicht auf dem Podium des Schwan-, Hope- oder Fortuna-Theaters — das Schicksal Richards II, Hamlets oder Portias miterleben läßt. Diese nordischen Menschen des späten 16. Jahrhunderts müssen eine ganz starke Erlebnissfähigkeit haben, die sich vom Gegenständlichen vollkommen loslösen kann. Sie haben Requisiten, sie haben reiche Gewänder, sie machen Donner und Blitz, wenn es nötig ist, aber das Geheimnis ihrer Schauspielkunst ist nicht die Vorführung, sondern das gemeinsam erlebte, im Augenblick gegenwärtige Geschehen in ihrer Mitte. Dafür schufen sie sich «within the girdle of these walls» einen von der Wirklichkeit draußen ganz einfach, aber gründlich abgesperrten Raum, der, trotzdem unter freiem Himmel, sie keinen Augenblick vergessen läßt, daß sie sich am Ufer der Themse befinden. Ihnen sagt der Chorus einmal

and this scene

Is now transported, gentles, to Southampton, —
There is the playhouse now, there must you sit
And thence to France shall we convey you safe,
And bring you back, charming the narrow seas
To give you gentle pass, for, if we may,
We'll not offend one stomach with our play

Als in Urbino im Jahre 1513 die «Calandria» des Bibbiena aufgeführt wurde, sagte der Argumentator dem Publikum

Ne crediate perochè per Negiomantia si presto da Roma venghuno qui, per cio che la terra che vedete qui è Roma, la quale gia esser soleva si ampla, si spatiosa, si grande, che trionphando molte città & paesi, e fiumi, largamente in se stessa receva Et hora è si piccola diventata, che come vedeste, agiatamente cape nella città vostra, così va il mondo

Das ist der große Unterschied zwischen nordischem und itahenischem Theaterspiel, zwischen deutschem und sudlichem Bühnenspiel im Raume eines Theaters dort das als wirklich und einmalig empfundene Geschehen so lebensnah und echt, daß ein heimliches Gefluster zweier Liebesleute bei strahlendem Sonnenschein das Erlebnis einer silbern schwingenden Mondnacht heraufbeschworen kann —, hier das kunstvolle Gebilde einer Aufführung im festlich geschmuckten Saale, auf einer als lebensgroßes Reliefbild aufgebauten Bildbühne aus Kulissen, in einem aus Formen, Farben und Lichtern bestehenden, selbständigen Kunstwerk, in das die Zuschauer von ihren Plätzen aus hineinschauen, um — bewußt — das Erlebnis bis zur Sinnestauschung nachgeahmter, abgebildeter Wirklichkeit zu haben —

Der englische Theaterbau der Zeit Shakespeares, dem wir zum ersten Male im Jahre 1576 begegnen, ist eine reine Neuschöpfung der Baukunst Wir kennen sechs Bauindividuen verhältnismäßig genau, und wir können aus ihrer Geschichte ablesen, daß das national englische Theater mit seiner eigenen Bühne, nachdem das Gebäude seine Form gefunden hat, nur etwa 25 Jahre lang besteht Dann beginnt die Umbildung durch Einwirkung der itahenischen Bildbühne Die Saaltheater gehen naturgemäß voraus, die späteren offenen Theatergebäude behalten noch ihre äußere Form bei, wandeln aber ihr Bühnenpodium um in eine Art Vorbühne für die hinter dem mittleren Vorhang befindliche Innenbühne mit möglicher bildlicher Ausstattung Das Fortuna-Theater scheint das letzte Bauwerk reiner Form zu sein, wenn man nicht vielleicht in dem quadratischen Grundriß ein Anzeichen der beginnenden Umstellung sehen will Die Verschmelzung des englischen Baues mit der itahenischen Bühne vollendet sich langsam während des 17. Jahrhunderts, aber die Bauform des 16. Jahrhunderts wirkt nach bis ins 19., obwohl sich kein einziger Bau und kaum eine bildliche Überlieferung davon erhalten hat

Shakespeares englische Könige

im Lichte staatsrechtlicher Strömungen seiner Zeit¹⁾

Von
Dr Agnes Henneke

Die Rolle, die die Könige in Shakespeares Historien einnehmen, ist die wichtigste. So mannigfach die Themen dieses Zyklus sind, das scheint die Grundfrage zu sein: Welche Stellung nimmt der jeweilige Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein?

Die Frage nach Shakespeares persönlicher Stellungnahme zu diesem staatsrechtlichen Thema — und damit nach seiner Stellung zum Königtum überhaupt — liegt sehr nahe. Gegenüber der des öfteren angewandten psychologischen Erklärungsweise mancher Shakespeare-Kritiker, die auf synthetischem Wege des Dichters Anschauung vom Königtum festzustellen versuchten²⁾, soll hier auf Grund literarhistorischer und historischer Methode der Einfluß der Quellen und vor allem der staatsrechtlicher Zeitströmungen auf die Gestaltung der Könige in den Historien nachgewiesen werden.

In welcher Weise und von welcher Seite her konnte denn

¹⁾ Die vorliegende Arbeit ist eine (gekürzte) Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität Münster. Sie entstand unter Leitung von Professor Dr. Wolfgang Keller, dessen Vortrag über Shakespeares Königsdramen, gehalten am Anfang der Deutschen Shakespeare Woche zu Bochum 1927 (abgedr. Sh. Jb. 63), mir die Anregung zu diesem Thema bot.

²⁾ B. Tschischwitz, Shakespeares Staat und Königtum, Halle 1866, S. 84ff. — V. Knauer, Die Könige Shakespeares, Wien 1863, S. 11. — W. Oechelhauser, Essay über Richard III., Sh. Jb. 3, S. 33. — A. Steinitzer, Shakespeares Königsdramen, München 1922, S. 320. — E. W. Sievers, Shakespeares zweiter mittelalterlicher Dramen Zyklus, Berlin 1896, S. 10. — Sievers, Shakespeare und der Gang nach Canossa, Englische Studien 20. — W. Buttner, Shakespeares Stellung zum Hause Lancaster, Freiburg 1904. — K. Elze, Shakespeares Charakter, Welt und Lebensanschauung, Sh. Jb. 10.

Shakespeare gerade beeinflußt sein in rechtlichen Anschauungen vom Königtum?

Als Schauspieler kommt er in alle möglichen Londoner Kreise. «In Shakespeare's England the Inns of Court were the intellectual as well as the geographical centre of London»¹⁾ Mit den Studenten dieser Inns of Court standen die Schauspieler und Dramatiker wahrscheinlich in regem Zusammenleben und Austausch. Shakespeare muß in diesem Kreis nicht nur Einblick getan haben in den «legal slang of the day», sondern auch in die allgemeinen Rechtsanschauungen, die im 16. Jahrhundert, vom Kontinent und von Schottland her kommend, auch die Intellektuellen Englands beschäftigten. Denn die junge aufnahmefähige Juristenwelt wird nicht solchen Problemen gegenüber verschlossen gewesen sein, die auf der höchsten Höhe des Rechtes stehen und zu Shakespeares Zeiten an der Tagesordnung waren. Zudem stand Sir Edward Coke (1552—1634), der in den Inns of Court lehrte, mitten in der Gedankenwelt der damaligen Jurisprudenz, und die Schriften des Sir Thomas Smith († 1577) wirkten um 1590 nachdrücklichst.

Daß in höchsten aristokratischen Kreisen, zu denen Shakespeare Beziehungen hatte, zeitgemäße staatsrechtliche Probleme erörtert wurden, bedarf keiner Frage. Ist doch des Königs Stellung der Kernpunkt der damaligen Erörterungen. Auch von solcher Seite aus gesehen können Shakespeare also die staatsrechtlichen Zeitprobleme nicht ganzlich unbekummert gelassen haben.

Dazu kommt, daß in der Literatur der Shakespeare-Zeit sich das Bestreben zeigte, das Leben und besonders das fürstliche Gewalten zu beobachten²⁾. «Durch unzählige Kanäle gelangten diese Reflexionen über das Leben an jeden heran, und Shakespeare verkehrte beständig mit Menschen, die von dieser Literatur gesättigt und bestimmt waren»³⁾.

Den Kernpunkt der damaligen staatsrechtlichen Strömungen bilden die Frage nach der Souveränität der Könige und die nach dem Widerstandsrecht der Untertanen, die gleichen, die als die Grundfragen der Königsdramen bezeichnet wurden.

Innerhalb der Grenzen des traditionellen Stils, seiner Vorlagen

¹⁾ A. Underhill in *Shakespeare's England*, Oxford 1917, Bd I, S. 381. Vgl. auch S. Lee, *Life of W. Sh.*, London 1922, S. 44, J. Campbell, *Sh.'s Legal Acquirements*, London 1859, S. 114f.

²⁾ W. Dilthey, *Erlebnis und Dichtung*, Leipzig und Berlin 1922, S. 211f.

³⁾ Ebd. S. 212.

und der staatsrechtlichen Zeitströmungen zeichnet Shakespeare jedoch nicht einen Typus König, selbst nicht einmal einen Typus Usurpator oder Tyrann. Darum muß für jeden König der Historien neu untersucht werden, welche Stellung nimmt dieser Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein?

Staatsrechtslehren der Shakespeare-Zeit

Im staatsrechtlichen Denken der Renaissance stehen sich gegenüber der mittelalterliche Mensch, der das Königtum als Vertragspartei auffaßt, und der moderne, der im Gegensatz zu dieser dualistischen Idee ein Eigentumsrecht des Herrschers an der Souveränität behauptet.

Machiavelli (1469—1527) gibt die Richtung zu der modernen Entwicklung an. Bodin (1530—96) faßt in eine juristische Formel, was Machiavelli in Form politischer Vorschriften gefordert hatte, die absolute Herrschersouveränität. Im absoluten Monarchen aber sehen die Monarchomachen¹⁾ ihren Feind.

1 Die monarchomachische Staatsrechtslehre

Gegenüber der Machtvollkommenheit der Herrscher an der Wende des Mittelalters entsteht aus der religiösen Forderung der Gewissensfreiheit die politische Frage nach der Begrenzung der fürstlichen Gewalt überhaupt²⁾. Ihre Lösung wird auf der Basis des Naturrechts in der Theorie von der Volkssouveränität, die im Reformationszeitalter vom Protestantismus aus neu belebt wird, in Verbindung mit der Hilfstheorie des Staatsvertrages gesucht. Daraus entwickelt sich das mögliche Recht des Volkes, «dem Fürsten, der die ihm durch den Herrschaftsvertrag und die lex naturalis gezogenen Schranken seiner Befugnisse überschreitet, Widerstand zu leisten»³⁾. Diese Ideen erhalten jedoch erst durch die religiösen und politischen Wirren des 16. Jahrh. lebendige Kraft. Von der blutigen Bartholomäusnacht des Jahres 1572 ab steht

¹⁾ Der Name stammt von einem Verteidiger des Absolutismus, William Barclay (ca. 1546—1608), dessen Streitschrift «De regno et regali potestate adversus Buchananum, Brutum, Boucherium et reliquos Monarchomachos libri sex» 1600 erschien. Vgl. R. Treumann, Die Monarchomachen, Heidelberg 1895, S. 7.

²⁾ Ebd. S. 5f., 16.

³⁾ K. Wolzendorff, Staatsrecht und Naturrecht in der Lehre vom Widerstandsrecht des Volkes, Breslau 1916, S. 16f.

die ganze europäische Staatenwelt im Zeichen dieser revolutionären Gedanken Hotmanns «Francogallia» (1573) wird die Bahnbrecherin für die Flut von Pamphleten, die nun die Monarchomachen aus den verschiedensten Lagern in die Welt hinausschicken. Von diesen Streitschriften seien hier nur einige wichtige schottische und englische erwähnt.

Was der Schotte Johannes Maior (1469—1550) schon 1518 in seinem Geschichtswerk über England und Schottland (1521 in Paris veröffentlicht) von der Gebundenheit des Herrschers gegenüber dem Untertan proklamierte¹⁾, das baut der kühne schottische Reformator John Knox (1505—72), dessen sämtliche Schriften ca. 1560 in Genf erschienen, von kalvinistischer Grundlage ausgehend²⁾, zu einem revolutionären System aus, das allen Staatenlenkern besonders gefährlich erschien, weil es einen bestimmten politischen Zweck, den Fall der Maria Stuart, der katholischen Königin, verfolgte³⁾. Jakob V., der Gegner der schottischen Reformation, erklärt gegenüber diesen revolutionären Ideen «I shall reform you by the sharp broad-sword»⁴⁾. Unter dem Sohn der Maria Stuart, Jakob VI., wächst der Freimut der Monarchomachen George Buchanan (1506—82), Erzieher des jungen schottischen Königs, widmet sein lateinisches Drama «Baptistes» und 1579 den Dialog «De jure regni apud Scotos» seinem Zögling, dem späteren Nachfolger der Elisabeth auf dem englischen Thron⁵⁾. Buchanan, «who caught from the ancients the noble flame of republican enthusiasm, the science which teaches the right of man, the eloquence which kindles the spirit of freedom»⁶⁾, hat mit seinem Dialog, der, wie Buchanan selbst in der Vorrede sagt, «auf dem Höhepunkt der Wirren» (1569) geschrieben worden war⁷⁾, tiefe und breite Wirkungen in seinem Mutterland und auch auf dem Kontinent erzielt. Sein Zögling aber verachtet gründlich diese republikanischen Lehren. Jakob VI (I) gibt seinem Sohn in dem «Königlichen Geschenk»,

¹⁾ R. Blakey, Political Literature, London 1855, Bd. II, S. 53, Dict. Nat. Biogr. XII, S. 830ff.

²⁾ L. Cardauns, Lehre vom Widerstandsrecht des Volkes, Bonn 1903, S. 46.

³⁾ Wolzendorff, a. a. O., S. 192.

⁴⁾ Zit. nach Blakey, a. a. O., II, S. 56.

⁵⁾ Ebd. S. 58, M. Lossen, Lehre vom Tyrannenmord, München 1894, S. 26.

⁶⁾ Blakey, a. a. O., II, S. 61.

⁷⁾ Cardauns, a. a. O., S. 112.

Βασιλικὸν Δῶρον, 1603, die ernste Mahnung, sich in glaubwürdigen Historien und Chroniken aller Nationen und besonders der einheimischen zu belehren, doch «historiam, inquam, non illos Buchanan et Cnox libellos famosos, quos qui in tua usque tempora asseruērūt, sentiat ille mearum legum poenas»¹⁾ «Ergo rebelliones aduersus alios Principes, exempli metu, tuas putabis iniurias eius modi perduellibus neque mittes auxilia, nec quicquā credes sed afflictorum Principum calamitatibus succures»²⁾

In der zweiten Hälfte des 16 Jahrhunderts haben schottische Calvinisten, französische Hugenotten, spanische Jesuiten den gleichen Groll gegen den absoluten Herrscher. In den Niederlanden spielt sich auch der Kampf zwischen Princeps und Populus ab. Der Deutsche Althusius baut das vornehmste System des Monarchomachismus aus³⁾. Daß in das wohlbehutete England der Tudors nichts von den neuen aufrührerischen Ideen hineingesickert sei, ist schwerlich anzunehmen. Doch ist die festzustellende Zahl der Schriften solchen Geistes gegenüber der Legion französischer und schottischer verschwindend klein und ihre Wirkung unter Elisabeth zunächst nur gering. Der englische Reformator John Poynt (1514?—56), der Bischof von Winchester, schreibt in Straßburg «A Short Treatise of Politique Power, and of the true obedience which Subjectes owe to kynges and other civile governours» (gedr. 1556). Christopher Goodman (1520?—1603) veröffentlicht 1558 «How superior Powers ought to be obeyd of their subjects, and wherein they may lawfully be, by God's word, disobeyd and resisted». Da Elisabeth der monarchomachische Geist der letztgenannten Schrift mißfällt, ändert Goodman seine Theorien später ab⁴⁾. Von einem englischen Katholiken, dem Bischof von Senlis William Ramsdell (1544?—94), einem Flüchtling, erscheint die maßloseste Schrift aller Monarchomachen «De Justa Reipublicae Christianae in reges impios et haereticos Autoritate» in Antwerpen 1592 unter Pseudonym⁵⁾. Die «Vindiciae contra tyrannos» des

¹⁾ Jacobi Opera Regia, London 1619, Βασιλικὸν Δῶρον, Lib II, S 168

²⁾ Ebd S 152

³⁾ O Gierke, Joh Althusius, Breslau 1880, S 8

⁴⁾ Blakey, a a O, Bd II, S 74

⁵⁾ Wolzendorff, a a O, S 114ff, Lossen a a O, S 30

Hugenotten H Languet (1518—81)¹⁾, die unter dem Pseudonym Junius Brutus angeblich im schottischen Edinburgh etwa 1580 erschienen sind, finden, da nämlich dieser «letzte altromische Republikaner» der persönliche Freund des Sir Philip Sidney ist²⁾, sogar Eingang in höchste aristokratische Kreise François Hotman (1524—90), auf Grund seiner «Franco-Gallia» (1573) der «erste der Monarchomachen», ist Elisabeth und den Großen wohl bekannt wegen seiner vorzüglichen Kenntnis des römischen Rechtes, dessen Vertreter in England damals gern gesehen und gehört werden³⁾ Sollte aber sein epochemachendes Hauptwerk in England unbekannt geblieben sein? Elisabeth wird von Monarchomachen als klassisches Beispiel einer Tyrannin «in titulo» und «in regimine» hingestellt, die man folglich ermorden darf So u a von dem spanischen Jesuiten Mariana (1536—1623), wahrscheinlich unter dem Einfluß des Königs Philipp II ⁴⁾

Unter Jakob I fassen die monarchomachischen Strömungen in England tiefer Wurzel Die scharfen literarischen Kontroversen des spanischen Jesuiten Suarez (1548—1617) und des italienischen Jesuiten Bellarmine (1542—1621) mit dem König, der die englischen Katholiken sehr enttäuschte⁵⁾, erregen Aufsehen und werden dadurch der weiteren Öffentlichkeit bekannt

Ausgehend vom positiven Rechts- und Staatsleben⁶⁾, verkünden alle Monarchomachen auf gleichen gedanklichen Grundlagen ungefähr folgendes Programm

Die Basis ist die Theorie von der Volkssouveränität, wonach im Staatsvertrag «die obligatio des Fürsten pura, die des Volkes sub conditione gegeben ist»⁷⁾ Hier knüpft nun die Frage nach dem Widerstandsrecht des Volkes an, die brennendste des ganzen

¹⁾ Die Urheberschaft dieser Schrift ist umstritten Nach der neueren Arbeit von Cardauns, Lehre vom Widerstandsrecht des Volkes, Bonn 1903, S 92ff, ist mit größerer Wahrscheinlichkeit der Autor Duplessis Mornay, der Berater Heinrichs von Navarra, der auch einige Zeit in England weilte Daß die beiden Genannten an den Vindiciae teil gehabt haben, ist das Wahrscheinlichste

²⁾ Blakey, a a O, Bd II, S 77, Biogr Universelle, Bd 29, S 435ff

³⁾ F W Maitland, English Law and the Renaissance, Cambridge 1901, S 56, Anm 27

⁴⁾ Lossen, a a O, S 25

⁵⁾ Blakey, a a O, Bd II, S 102, Lossen, a a O, S 35f

⁶⁾ Wolzendorff, a a O, S 177ff

⁷⁾ Treumann, a a O, S 62

Systems Widerstand ist niemals gegen den König als solchen gestattet, sondern nur gegen den tyrannischen Daß der «*tyrannus absque titulo*», d. h. der Usurpator, entthront und sogar von jedem getötet werden darf, ist bei den Monarchomachen und sogar auch bei den Absolutisten der Zeit (u. a. Bodin, Barclay) unbestrittene Lehre¹⁾ Doch warnen letztere vor dem Vorgehen gegen den Usurpator²⁾ Es liegt in der Natur des Staatsvertrages, daß die Anhänger der Volkssouveränität den Usurpator zum legitimen Herrscher machen können³⁾ Selbst die Absolutisten sind der Ansicht, daß nach Verzichtleistung des legitimen Herrschers der Usurpator rechtmäßig wird⁴⁾ Tyrann im eigentlichen Sinne bedeutet aber bei den Monarchomachen der legitime Herrscher, der die Schranken seiner Befugnisse überschreitet und dadurch vom legitimen Herrscher zum «*tyrannus ex parte exercitū*» wird⁵⁾ Auch einige Schriftsteller, die zwischen den Absolutisten und den Monarchomachen stehen, im allgemeinen aber an der Herrschersouveränität festhalten, neigen dazu, den Herrscher, der seine Rechtsordnung überschreitet, einen Usurpator zu nennen Passiven Widerstand oder Notwehr raumen sie dem Einzelnen ihm gegenüber ein⁶⁾

Über die Ausübung des Widerstandsrechtes gegen den «*tyrannus quoad exercitum*» gehen die Monarchomachen in ihren Ansichten auseinander Doch grundsätzlich halten sie daran fest, daß diese beim Volke in seiner Gesamtheit liegt, aber nur von den Ständen, als Vertretern der Gesamtheit, in Wirklichkeit vollführt werden darf Der Einzelne hat das Recht des passiven Widerstandes und der Notwehr Die Stände müssen den schlechten Herrscher vor Gericht fordern, ihn ermahnen, absetzen, strafen oder töten⁷⁾ Nach der Streitschrift «*Vindiciae contra tyrannos*» (ca. 1580) aber ist sogar jeder einzelne aus den Ständen zu diesem Widerstandsrecht verpflichtet, und wenn diese ihre Pflicht nicht erfüllen, dann darf das Volk selbst das Recht ausüben⁸⁾ Wenn

¹⁾ Ebd. S. 39, Lossen, a. a. O., S. 26, Gierke, a. a. O., S. 146

²⁾ J. Kohler, Lehrbuch der Rechtsphilosophie, Berlin und Leipzig 1917, S. 281

³⁾ Treumann, a. a. O., S. 69f.

⁴⁾ Gierke, a. a. O., S. 306

⁵⁾ Ebd. S. 146

⁶⁾ Ebd. S. 311

⁷⁾ Ebd. S. 146

⁸⁾ Wolzendorff, a. a. O., S. 106f.

neben der Lehre vom passiven Gehorsam der Untertanen gleich die Ansicht vertreten wird, daß man Gott mehr gehorchen soll als den Menschen¹⁾ und daß Gott in der Not Racher erwecke²⁾, so gibt dieses revolutionären Geistern gefährlichen Spielraum. Der kalvinistische schottische Humanist Buchanan predigt in seinem Dialog «De jure regni apud Scotos» (1579 veröffentlicht) auch das Extrem der Monarchomachen, daß selbst der Einzelne den König absetzen und toten darf³⁾. Der englische Katholik, der Flüchtling Ramolds, steigert in seiner Erregung seine monarchomachischen Weckrufe bis zu dem fanatischen Aufruf in seinem Pamphlet «De Justa Reipublicae», daß es Pflicht des Königs sei, den Frieden des Staates über sein Leben zu stellen, und daß es folglich auch heilige Pflicht des Bürgers sei, den König, der nicht so handelt, zu vernichten⁴⁾.

Die allgemeingefährliche und unübersehbare Tragweite der monarchomachischen Pamphlete liegt darin, daß sie die ruhigen Bürger aufschreckten, die unzufriedenen hetzten, «put them upon examining the extent of their (the princes') power, which some were willing to curtail and strayten as much as they could»⁵⁾. So sagt eine Kritik von der Wirkung des «Short treatise» (gedr. 1556) von John Poynt. Also wuhlen auch in England diese revolutionären Ideen und machen den Glauben an Legitimität und Autorität wankend.

2 Die absolutistische Staatsrechtslehre

Antimonarchische Epidemie und Verehrung des königlichen Absolutismus sind die beiden Pole im Staatsleben der Renaissance. Auch die absolutistische Idee erwacht aus der mangelhaften Abgrenzung von Herrscher- und Volksrechten. Die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts bedeuten für beide Richtungen ungefähr die Höhe. Bodin, der für die Hugenotten eintrat, selbst aber nicht Calvinist war, formuliert 1576 in seinem Hauptwerk «De la république» den monarchischen Souveränitätsbegriff. Diesem Majestätsbegriff liegt der Individualitätsbegriff der Renaissance zugrunde, der dem Zeitalter vor allem durch Niccolò Machiavelli

¹⁾ Cardauns, a a O, S 47

²⁾ Lossen, a a O, S 23

³⁾ Ebd S 26

⁴⁾ Wolzendorff, a a O, S 116

⁵⁾ Zit nach Blakey, a a O, Bd II, S 75

(«Principe», gedr 1531) gebracht wurde «Es war eine neue Anschauung des Menschen in ihm (Machiavelli) Der Mensch war ihm eine Naturkraft lebendige Energie»¹⁾ Der Wille zur Macht in dem «neuen Fürsten» Machiavellis ist aber eine «virtu ordinata», d. h. eine des Zieles wegen von der Staatsraison geordnete Energie Eine innere, grundsätzlich gute moralische Einstellung konnte sich wohl mit Machiavellismus vertragen, wenn die Fähigkeit dazutritt, im gegebenen Fall doch die Staatsraison als maßgebenden Faktor über alles zu setzen²⁾ Der Tyrann, der Usurpator werden nach Machiavelli ebenso wie der rechtlich handelnde und der angestammte Fürst für legitim erklärt Die Legitimität schätzt Machiavelli nur insofern, als sie manchen Nutzen mit sich bringt Vom nicht legitimen, dem «neuen Fürsten», behauptet Machiavelli, daß «seine Herrschaft von vornherein gesicherter und fester sei, als wenn er sie ererbt hatte Denn die Taten eines neuen Fürsten werden viel genauer beobachtet als die eines angestammten, und wenn sie verdienstlich erscheinen, machen sie auf die Menschen viel mehr Eindruck und binden sie viel fester an den Herrscher als das Alter seines Geschlechts So wird er doppelten Ruhm ernten, daß er ein neues Reich begründet, wie der doppelte Schande auf sich ladet, der ein ererbtes Reich durch seine Torheit verliert»³⁾ Der neue Fürst wird nicht so sehr durch sein Verdienst als durch seine Klugheit der Volksfürst Er muß sein System ableugnen⁴⁾ Gewalttaten muß er, damit sie wirken, alle auf einmal vollbringen⁵⁾ Machiavellismus ist eine ganz irdische Kraft Alles Gottesgnadentum schiebt sie wie die Legitimität beiseite Nur der aktiv handelnde Mensch, dem Erfolg alles bedeutet, gilt⁶⁾

Machiavelli ist auch der englischen Renaissance wohlbekannt Schon 1584—88 erschienen Londoner Machiavelli-

¹⁾ W. Dilthey, Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrh. Archiv f. Gesch. der Philos. 1891, S. 633

²⁾ F. Meinecke, Idee der Staatsraison, München und Berlin 1924, S. 51. Doch meint Meinecke hernach «Das Denken in inneren Konflikten setzt eine verfeinerte, vielleicht erst mit Shakespeare einsetzende Mentalität voraus» Vgl. dazu den Abschnitt über Shakespeares «Henry IV.»

³⁾ Machiavelli, Der Fürst, Übers. v. Merian Genast, 8. Bd. Klassiker der Politik, S. 119

⁴⁾ K. Heyer, Machiavellismus, Berlin 1918, S. 48

⁵⁾ «Der Fürst», a. a. O., S. 76f.

⁶⁾ Heyer, a. a. O., S. 23

Ausgaben, die für Italien bestimmt waren¹⁾ N Kempner weist in ihrer jüngst erschienenen Abhandlung nach, «daß des großen britischen Piraten und königlichen Gunstlings, des Entdeckers und Kolonisators um die Wende des Jahrhunderts²⁾, des Sir Walter Raleigh Staatstheorie die Einführung des europäischen politischen Geistes der Renaissance, des Machiavellismus, in England ist»³⁾ Raleigh, der Machiavellis sämtliche theoretische Schriften kannte⁴⁾, habe vor allem die Seele des Machiavellismus, die Staatsrason, erfaßt und gepredigt Raleigh, die einflußreichste Persönlichkeit jener Tage, hat mit seinen neuen Ideen großen Einfluß auf seine Freunde — u a Spenser, Marlowe⁵⁾ — und auf weitere Kreise ausgeübt Auch am englischen Hofe wird der «Principe», das «Handbuch des Hofes»⁶⁾, studiert⁷⁾ Edward Meyer hat das Verhältnis der elisabethanischen Dramatiker zu dem Florentiner untersucht und festgestellt, daß die Engländer, außer den Studenten, denen der echte «Principe» durch lateinische Übersetzungen bekannt war, Machiavelli hauptsächlich durch den französischen Hugenotten Gentillet kennen, der die auffälligsten Lehren Machiavellis aus dem Zusammenhang herausgenommen hatte in seinem «Contre-Machiavel»⁸⁾ Gentillet wird 1577 von einem unbekannten Autor für England ins Lateinische übertragen⁹⁾ Simon Patericke übersetzte vor 1602 den «Contre-Machiavel» ins Englische¹⁰⁾ So wird Machiavelli in dem elisabethanischen Sinne des Wortes «a kind of allegorical personification of all villany, the counterpart of the devil»¹¹⁾ Daß Gentillet's «Contre-Machiavel» sich weit und schnell auf englischem Boden und besonders unter elisabethanischen Dramatikern verbreitet — bereits um 1590 ist Gentillet so bekannt,

¹⁾ Nadja Kempner, Raleighs staats-theoretische Schriften, Leipzig 1928, S 23, Anm 1

²⁾ Ebd S 11ff

³⁾ Ebd S 23

⁴⁾ Ebd S 27

⁵⁾ Ebd S 18

⁶⁾ Zit nach Cardauns, a a O, S 92

⁷⁾ P Kabel, Sage von Heinrich V, Berlin 1908, S 123f

⁸⁾ E Meyer, Machiavelli and the Elizabethan Drama, Weimar 1897, S 9, 14

⁹⁾ A Hauffen, Sh Jb 35, S 274ff

¹⁰⁾ Hauffen hat a a O die noch von N Kempner S 24 wiederholte Ansicht, daß Paterickes Übersetzung zwischen 1577 und 1602 im Manuskript zirkuliert habe, als unbegründet zurückgewiesen

¹¹⁾ E Meyer, a a O, S 103

daß sein Name nicht mehr ausdrücklich zitiert werden muß¹⁾ —, hat nach Mario Praz darin seinen Grund, daß das Seneca-Drama der Elisabethaner dem Machiavellismus den Boden gut vorbereitete²⁾

Es ist interessant, in Marlowes «Tamburlaine» den echten und in seinem «Jew of Malta» den elisabethanischen Machiavellismus vertreten zu sehen³⁾ Ist nun bei Shakespeare, der Machiavelli nur aus Marlowe, Gentillet und seinen historischen Quellen kannte⁴⁾, auch das volkstümliche Vorurteil gegen Machiavelli und ein Dämmern der Erkenntnis vom echten Machiavellismus zu finden? Der Begriff von der Staatsraison ist von etwa 1560 ab allgemein verbreitet und in England insbesondere durch Raleigh gefordert worden — wenn seine staats-theoretischen Schriften auch erst zwischen 1603 und 1607 endgültig abgefaßt wurden⁵⁾, so kann man eine Beschäftigung mit diesen Ideen und eine Einwirkung derselben auf Raleighs Umgebung doch sicherlich früher ansetzen. Meinecke schneidet die Frage an, ob auch Shakespeare von dieser neuen Modellehre gewußt habe⁶⁾ Die Hellsicht eines Dichters aber wird so etwas Überpersonliches wie die Staatsraison des echten Machiavellismus wohl erfaßt haben, ohne tiefer in die Lehre dieses Begriffs eingedrungen zu sein. Intuitiv unterscheidet er zwischen dem «Politikus»⁷⁾, dem Rankeschmied, den er verachtet, und dem Volksfürsten, dessen Politik einen höheren Endzweck verfolgt.

Im gleichen Jahre wie Gentillet's «Contre-Machiavel» (1576) erschien Bodins Hauptwerk «De la république». Darin legt Bodin das wesentliche rechtliche Merkmal des Monarchen fest, die Souveränität, d. i. «die höchste, dauernde, eigene, von den Gesetzen entbundene Gewalt über die Untertanen»⁸⁾ Selbst der rechtswidrige Befehl des Monarchen verpflichtet den Untertan⁹⁾ Aktiven

¹⁾ Ebd. S. 53

²⁾ Mario Praz, Machiavelli and the Elizabethans, Annual Italian Lecture of the British Academy 1928, S. 17ff

³⁾ E. Meyer, a. a. O., S. 39ff

⁴⁾ Ebd. S. 76

⁵⁾ N. Kempner, a. a. O., S. 18

⁶⁾ F. Meinecke, Idee der Staatsraison, S. 152 und Anm. 1

⁷⁾ Vgl. zum elisabethanischen Begriff «politic, policy, politician» M. Praz, a. a. O., S. 13ff

⁸⁾ E. Hancke, Bodin, Breslau 1894, S. 9

⁹⁾ Ebd. S. 74, Gierke, a. a. O., S. 309

Widerstand gegen Leben und Stellung eines «*tyrannus quoad exercitum*» gestattet Bodin nicht, wenn er diesem auch Namen und Würde eines Königs abspricht¹⁾ So schlecht der König also sein mag, immer ist er, wenn legitim, «*superior populo*» Im Sinne der Staatsrason aber vermeidet Bodin die Propaganda für einen willkürlichen Absolutismus Der Souverän ist den natürlichen und göttlichen Gesetzen unterstellt²⁾ Um die Bindung an das göttliche Gebot zu betonen und ganz besonders um den absoluten Charakter des Königtums zu stützen und der Legitimität eine tiefere Wurzel zu geben, findet man den Ursprung der königlichen Gewalt im Gottesgnadentum³⁾

Die Erneuerung dieser mittelalterlichen Lehre ist von praktischer Bedeutung, weil sie allen monarchomachischen Theorien den Stachel nimmt Denn «das Gottesgnadentum war der metaphysische Ausdruck für das Eigentum des Herrschers an der Souveränität»⁴⁾ Die volle Theorie vom göttlichen Recht der Könige vereinigt in sich das monarchische Prinzip, das Legitimitätsprinzip und das Attribut des Absoluten auf der Seite des Herrschers, des passiven Gehorsams auf der Seite der Untertanen⁵⁾ In Verbindung mit dem Bodinschen Souveränitätsbegriff hat diese Lehre tiefe Wurzeln geschlagen

Die Verbreitung Bodinscher Ideen ist gerade in England sehr weitgehend Bodins Abhandlung wird ins Englische übertragen und zu einem vielgelesenen Buch in Cambridge⁶⁾ Zeitgenössische englische Juristen stimmen mit seinen Theorien überein und bauen sie weiter aus⁷⁾ Daß die gekrönten Häupter sich lieber auf ein göttliches Recht berufen als auf einen, wenn auch theoretisch unveränderlichen, Herrschaftsvertrag, weist J N Figgis in seiner Abhandlung an den englischen Königen von Richard II bis Königin Elisabeth nach In der Flugschriftenliteratur der elisabethanischen Zeit kehrt immer der zentrale Gedanke vom göttlichen Recht

¹⁾ Hencke, a a O, S 30

²⁾ Meinecke, Staatsrason, S 78

³⁾ Hencke, a a O, S 23

⁴⁾ Ebd S 23

⁵⁾ J N Figgis, *The Divine Right of Kings*, Cambridge 1896, S 5f

⁶⁾ Ebd S 128

⁷⁾ Ebd S 128, J Hatschek, *Engl Staatsrecht*, I Bd, Tübingen 1905, S 605ff Vgl dazu ferner Kempner, a a O, S 31ff über die Einführung des französischen Machiavellismus in England

der Könige und der religiösen Pflicht des Gehorsams der Untertanen wieder. So bei Bilson (ca 1585), Bullinger (ca 1571) und besonders bei Jewel (1522—71) in seiner «Apology for the Church of England» in der Forderung «obedience is due to princes and magistrates though they be very wicked»¹⁾

Unter Jakobs I. Einfluß schreiben die beiden in Frankreich lebenden Schotten Wilham Barclay und A. Blackwood († 1613) in Bodins absolutistischem Geist²⁾. Sie betonen mehr als Bodin das göttliche Recht der Könige und bestärken dadurch Jakob in seinen Anschauungen.

Je mehr Gewicht die absolutistischen Lehren auf Legitimität, Gottesgnadentum, absolute Suveränität und Passivität der Untertanen legen, desto lauter betonen die Gegner «the merely official character of kingship and the right of resistance»³⁾. Die letzten Jahrzehnte des 16. und die ersten des 17. Jahrhunderts widerhallen von diesen gegensätzlichen Forderungen. Der Erfolg ist ein wachsendes Interesse selbst des breiteren englischen Publikums an diesen Fragen. Ziel und Richtung seiner Einstellung schreibt jedoch die Verfassung den Tudor-Untertanen vor. Diese orientiert sich am englischen Staatsrecht.

Einfluß der Staatsrechtslehren auf das englische Staatsrecht

Das englische Staatsrecht des 16. Jahrhunderts wird vom Monarchomachismus und Absolutismus umflutet. Prinzipiell ist aber das offizielle englische Staatsrecht der Zeit — von Heinrich VII. ab — absolutistisch gefärbt.

Das Königtum wird unter den Tudors als eine «personalisierte dignitas» betrachtet, deren Träger Eigentümer derselben ist⁴⁾. Die Prerogative des Königs wird immer weiter ausgebaut. Bodins Suveränitätslehre mit der Theorie vom Gottesgnaden-Königtum und die Wirkung des neu eingeführten römischen Rechtes befruchten die Entwicklung zu einem fast «byzantinisch gesinnten Zeitalter»⁵⁾.

¹⁾ Zit. nach Figgis, a. a. O., S. 96ff.

²⁾ Ebd. S. 129ff.

³⁾ Ebd. S. 102.

⁴⁾ Hatschek, Engl. Staatsrecht, I, S. 590.

⁵⁾ Ebd. I, S. 602ff.

In der Legitimitätsauffassung dagegen orientieren sich die Tudors nicht an Bodinschen Lehren, sondern an Coke, trotzdem dieser Vertreter des Common Law ist. Nach Coke ist der König «de facto» der legitime «if there be a King regnant in possession, although he be Rex de facto, and non de jure, yet is he seignior le Roy within the Purview of this statute (Statute of Treason) And the other that hath right, and is out of possession, is not within this Act. Nay, if treason be committed against a king de facto, and non de jure, and after the King de jure commeth to the Crown, he shall punish the treason done to the King de facto. And a pardon granted by a King de jure, that is not also de facto, is voyd»¹⁾ Der Besitzstand als solcher verleiht also die Rechte und ist sogar maßgebender als Erbllichkeit und Legitimität. Diese englische Einstellung zum Usurpator, die Machiavellis Stellung zur Legitimität entspricht, ist aus rein politisch aktuellem Nutzhlichkeitsstandpunkt erwachsen. Daß es aber gut sei für den Usurpator, den Schein der Erbllichkeit zu suchen, betont auch die englische Renaissance. Sobald der rechtmäßige König auf die Krone verzichtet, fällt der Makel der Illegitimität des Usurpators nach allgemeiner staatsrechtlicher Anschauung der Absolutisten.

Die Frage nach dem Verhältnis der Untertanen zum König, die zentrale Frage aller staatsrechtlichen Diskussionen, wird in dem englischen Staatsrecht der Zeit auch gestellt in dem Problem, ob man dem König seines Amtes oder seiner Person wegen Untertanentreue schuldet²⁾. Die meisten Juristen sind mit Coke der Meinung, die er im House of Lords einmal äußerte «that allegiance is tyed to the body natural of the King and not to his body politick», der die Ansicht anderer Juristen, «that legiance is tyed to the kingdome and not to the person of the King» gegenübersteht³⁾. In Cokes Lösung dieses Problems liegt der Keim zu der gefährlichen Frage. Hört die Untertanenpflicht auf, wenn sich der König persönlich nicht bewahrt, und beginnt dann das Widerstandsrecht gegen den «tyrannus ex parte exercitii»? Die Richtung einer Entwicklung ist durch diese große offene Frage angegeben, die monarchomachische Wege einschlägt und geradeswegs in die

¹⁾ E. Coke, The Third Part of the Institutes of the Laws of England, London 1648, Cap. I, S. 7.

²⁾ G. Allen, The Royal Prerogative in England, London 1849, S. 78ff.

³⁾ Ebd. S. 81.

große Revolution mit ihrem Fragenkomplex um Königtum und Volksautorität mündet

Dieser neue fragende Geist erwacht erst nachdrücklicher gegen Ende der elisabethanischen Zeit, sobald das Bürgertum erstarkt und selbstbewußt wird. Zuvor aber wagt man nicht, die staatsrechtlichen Zeitprobleme laut zu erörtern. Elisabeth verwendet ihren ganzen Einfluß und ihre Klugheit darauf, die Entwicklung anzuhalten. Sie zentralisiert alle staatlichen Einrichtungen sehr stark, besonders die juristischen Institutionen, beeengt Rede- und Preßfreiheit und verachtet alle politischen und philosophischen Spekulationen¹⁾. W. Blackstone ruht in seinen «Commentaries» (1765/69) — «the genuine freedom of (his) age discussing the limits of the king's prerogative. A topic, that in some former ages was thought too delicate and sacred to be profaned by the pen of a subject»²⁾. Mit der «früheren Zeit» meint er besonders die elisabethanische, in welcher nach Elisabeths Ausspruch selbst das Parlament «ought not to deal, to judge, or to meddle, with her majesty's prerogative royal»³⁾. Nach der Ansicht der Tudors — und besonders nach der Elisabeths — haben die Untertanen nur dann sich über politische Dinge zu äußern, wenn sie danach gefragt werden⁴⁾.

Daß auch Bühne und Literatur der Elisabethaner gebunden sind, ist nach allem wohl verstandlich. «Art was, as Shakspeare lamented, made tongue-tied by authority»⁵⁾.

Auswirkung der Staatsrechtslehren in der Tudor-Verfassung

Die Verfassung, ein Spiegelbild staatsrechtlicher Zeitströmungen, beantwortet im Tudorschen Sinne die Frage nach der rechtlichen Stellung des Königs und der Untertanen. Die kluge Königin erkennt sicherlich, wie groß die Wirkung der staatsrechtlichen Analyse ist, wenn sie sich auf tatsächlich geltendes Recht

¹⁾ J. R. Tanner, Tudor Constitutional Documents, Cambridge 1922, S. 182

²⁾ W. Blackstone, Commentaries on the Laws of England, Oxford 1778, I, S. 237

³⁾ Zit. nach Blackstone, I, S. 238

⁴⁾ Tanner, a. a. O., S. 555

⁵⁾ Vgl. Ph. Sheavyn, The Literary Profession in the Elizabethan Age, Manchester 1909, S. 61

In der Legitimitätsauffassung dagegen orientieren sich die Tudors nicht an Bodinschen Lehren, sondern an Coke, trotzdem dieser Vertreter des Common Law ist. Nach Coke ist der König «de facto» der legitime «if there be a King regnant in possession, although he be Rex de facto, and non de jure, yet is he seignior le Roy within the Purview of this statute (Statute of Treason) And the other that hath right, and is out of possession, is not within this Act. Nay, if treason be committed against a king de facto, and non de jure, and after the King de jure cometh to the Crown, he shall punish the treason done to the King de facto. And a pardon granted by a King de jure, that is not also de facto, is voyd»¹⁾ Der Besitzstand als solcher verleiht also die Rechte und ist sogar maßgebender als Erbllichkeit und Legitimität. Diese englische Einstellung zum Usurpator, die Machiavellis Stellung zur Legitimität entspricht, ist aus rein politisch aktuellem Nutzhlichkeitsstandpunkt erwachsen. Daß es aber gut sei für den Usurpator, den Schein der Erbllichkeit zu suchen, betont auch die englische Renaissance. Sobald der rechtmäßige König auf die Krone verzichtet, fällt der Makel der Illegitimität des Usurpators nach allgemeiner staatsrechtlicher Anschauung der Absolutisten.

Die Frage nach dem Verhältnis der Untertanen zum König, die zentrale Frage aller staatsrechtlichen Diskussionen, wird in dem englischen Staatsrecht der Zeit auch gestellt in dem Problem, ob man dem König seines Amtes oder seiner Person wegen Untertanentreue schuldet²⁾ Die meisten Juristen sind mit Coke der Meinung, die er im House of Lords einmal äußerte «that allegiance is tyed to the body natural of the King and not to his body politick», der die Ansicht anderer Juristen, «that legiance is tyed to the kingdome and not to the person of the King» gegenübersteht³⁾ In Cokes Lösung dieses Problems liegt der Keim zu der gefährlichen Frage: Hört die Untertanenpflicht auf, wenn sich der König persönlich nicht bewahrt, und beginnt dann das Widerstandsrecht gegen den «tyrannus ex parte exercitus»? Die Richtung einer Entwicklung ist durch diese große offene Frage angegeben, die monarchomachische Wege einschlägt und geradeswegs in die

¹⁾ E Coke, The Thurd Part of the Institutes of the Laws of England, London 1648, Cap. I, S. 7

²⁾ G. Allen, The Royal Prerogative in England, London 1849, S. 78ff

³⁾ Ebd. S. 81

ße Revolution mit ihrem Fragenkomplex um Königtum und
 lksautorität mündet

Dieser neue fragende Geist erwacht erst nachdrucklicher
 en Ende der elisabethanischen Zeit, sobald das Bürgertum
 tarkt und selbstbewußt wird. Zuvor aber wagt man nicht, die
 atsrechtlichen Zeitprobleme laut zu erörtern. Elisabeth ver-
 ndet ihren ganzen Einfluß und ihre Klugheit darauf, die Ent-
 klung anzuhalten. Sie zentralisiert alle staatlichen Einrich-
 igen sehr stark, besonders die juristischen Institutionen, beengt
 de- und Preßfreiheit und verachtet alle politischen und philo-
 hischen Spekulationen¹⁾. W. Blackstone ruht in seinen
 mmentaries» (1765/69) — «the genuine freedom of (his)

), discussing the limits of the king's prerogative. A topic,
 it in some former ages was thought too delicate and sacred to be
 faned by the pen of a subject»²⁾. Mit der «früheren Zeit» meint
 besonders die elisabethanische, in welcher nach Elisabeths
 sspruch selbst das Parlament «ought not to deal, to judge,
 to meddle, with her majesty's prerogative royal»³⁾. Nach der
 sicht der Tudors — und besonders nach der Elisabeths — haben

Untertanen nur dann sich über politische Dinge zu äußern,
 nn sie danach gefragt werden⁴⁾.

Daß auch Bühne und Literatur der Elisabethaner gebunden
 d, ist nach allem wohl verständlich. «Art was, as Shakspeare
 aented, made tongue-tied by authority»⁵⁾.

Auswirkung der Staatsrechtslehren in der Tudor-Verfassung

Die Verfassung, ein Spiegelbild staatsrechtlicher Zeitstro-
 ingen, beantwortet im Tudorschen Sinne die Frage nach der
 htlichen Stellung des Königs und der Untertanen. Die kluge
 nigin erkennt sicherlich, wie groß die Wirkung der staatsrecht-
 hen Analyse ist, wenn sie sich auf tatsächlich geltendes Recht

¹⁾ J. R. Tanner, *Tudor Constitutional Documents*, Cambridge 1922, S. 182.

²⁾ W. Blackstone, *Commentaries on the Laws of England*, Oxford 1778,
 S. 237.

³⁾ Zit. nach Blackstone, I, S. 238.

⁴⁾ Tanner, a. a. O., S. 555.

⁵⁾ Vgl. Ph. Sheavyn, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*,
 Manchester 1909, S. 61.

berufen kann, und wie besonders im rechtlichen Leben und Denken Englands diese Tradition eine große Rolle spielt¹⁾ Darum macht Elisabeth Gebrauch vom Parlament wie ein Despot von seiner militärischen Macht und überwacht alle wichtigen Festsetzungen, die den Lebensnerv ihres Regimentes, die Suveranität, angehen

Die Suveranität innerhalb und außerhalb des Reiches zu erklären, ist das Ziel einer ganzen Reihe von Gesetzen Die Dokumente der Tudors atmen in Form und Inhalt den Geist der Theorie von der unteilbaren höchsten Suveranität Besonders die Suprematsakte seit Heinrich VIII betonen immer wieder den unbedingten Gehorsam der Untertanen selbst den rechtswidrigen Befehlen gegenüber Widerstand irgendwelcher Art ist Hochverrat Dieser wird unter den Tudors genau umschrieben Zahl und Genauigkeit der Treasons Acts steigern sich erheblich in dieser Zeit²⁾ «Elizabeth's Second Treasons Act made it high treason to compass the death or bodily harm of the Queen, or to deprive her of her imperial Crown, and to declare such compassing in writing or words It adds to the old offence of compassing the King's death the newer crimes of compassing or conspiring to compass his bodily harm or deposition»³⁾ Sir E Coke bemerkt zum Law of Treason «to take the King by force and strong hand and to imprison him until he hath yielded to certain demands, this is a sufficient overt act to prove the compassing and imagination of the death of the King, for thus upon the matter is to make the King a subject, and to despoil him of his kingly office of royal government»⁴⁾ Daß Shakespeare als Tudor-Untertan das Law of Treason kannte, ist anzunehmen Nach Tanner war Shakespeare genau orientiert über die Personen bei einer gericht-

¹⁾ So wird die Magna Charta in Elisabeths Tagen nie erwähnt, weil sie als ein Faktor im Staatsleben angesehen wird, der die Suveranität des Herrschers untergrabt — Sh erwähnt diesen großen Freiheitsbrief, die wichtigste Tatsache in Johans Regierung, auch nicht in «King John» — Ebenso wird in England zweimal die Absetzung des Königs als Ausübung eines rechtlichen Aktes des Parlamentes angesehen (Eduard II, Richard II) — Die Monarchomachen aber berufen sich hauptsächlich auf positives Recht — Darum will Elisabeth sicherlich nicht Richard II erwähnt wissen, und aus dieser Überlegung heraus ist auch ihre Einstellung zu Shakespeares «Richard II» wohl zu verstehen

²⁾ Tanner, a a O, S 375ff

³⁾ Ebd S 381

⁴⁾ Zit nach Tanner, a a O, S 378

lichen Verhandlung über Hochverrat¹⁾ Gewiß wird Shakespeare, der an der Empörung von 1599 besonderes, persönliches Interesse hatte, auch unterrichtet gewesen sein über das Verhör des Grafen Essex

Gegen das Hochverratsgesetz verstößt auch ausdrücklich der Untertan, der das Recht des Parlamentes, im Verein mit der Königin die Thronfolge-Angelegenheiten zu bestimmen und ändern zu können, in Frage stellt²⁾ Es war Gesetz geworden, daß der König — zwar nur mit gesetzlicher Ermächtigung — die Thronfolge-Ordnung bestimmen durfte³⁾ Damit fiel das erbliche unveräußerliche Recht auf Thronfolge, wie Eduard IV es statuiert hatte⁴⁾ Es ist aktuelle politische Notwendigkeit, daß Elisabeth solches betont, denn im letzten Thronfolge-Gesetz Heinrichs VIII war sie zwar nicht ausdrücklich als die illegitime Tochter Heinrichs VIII hingestellt, doch auch nicht wie eine legitime beachtet worden⁵⁾ So sehr der Legitimitätsbegriff und die Theorie vom Gottesgnaden-Königtum in der volkstümlichen⁶⁾ und selbst in der Königin Anschauung verwurzelt sind⁷⁾, so bestimmen die Tudors aus Zweckmäßigkeit die Verfassung dennoch in der Art, wie Heinrich VII es schon tat, der den Usurpator sogar durch ein Gesetz in seinen Rechten schützte⁸⁾

Trotz des strammen Regiments der Tudors «for the present the majority of the nation was satisfied with the balanced Tudor polity»⁹⁾ Nach den langjährigen Bürgerkriegen war man froh, endlich einmal frei aufatmen zu können Doch als die Gesundung der Nation im letzten Jahrzehnt des 16 Jahrhunderts eingetreten war und Elisabeths volkstümliche Beliebtheit sank, da ließ die

¹⁾ Tanner, a a O, S 422 Aus Holinshed wußte Sh nur, daß Wolsey Knyvet privatim examinierte (Boswell-Stone, Shakespeare's Holinshed, S 434ff) Bei Shakespeares «Heinrich VIII» (1, 2, 107ff) aber erscheint der Surveyor Buckingham als Zeuge in der Staatsratsitzung, wie es in der historischen war

²⁾ Figgis, a a O, S 87

³⁾ J Hatschek, Engl Verfassungsgeschichte, München 1913, S 377

⁴⁾ Ebd S 377

⁵⁾ A Bailey, The Succession to the Engl Crown, London 1879, S 133

⁶⁾ Figgis, a a O, S 87f

⁷⁾ J Hatschek, Engl Verfassungsgeschichte, S 378

⁸⁾ Ebd S 377

⁹⁾ W S Holdsworth, A History of English Law, London 1924, Bd IV, S 216

alte unbestrittene Unterwürfigkeit gegen die Königin nach und ein unabhängiger, freier Geist machte sich breit¹⁾)

Entwicklung der Staatsrechtslehre unter Jakob I

Jakob I ist der legitime erbliche Nachfolger Elisabeths auf dem englischen Thron. In dieser Eigenschaft kommt er einem tief verwurzelten volkstümlichen Rechtsbedürfnis entgegen. Vielleicht ist die freudige Erwartung, mit der man dem neuen König entgegenseh, auch aus diesem Grunde verständlich²⁾)

Diskussionen über rechtliche Probleme, die in der Luft lagen, waren bisher als gewagt verpönt. «The Tudors were too wise to seek trouble by propounding an academic theory of supremacy unless it was politically necessary to propound it»³⁾)

Der erste Stuart dagegen will mit seinen Juristen seine Stellung, die stark angefeindet wird, theoretisch unterbauen. Er ist auch befähigt, sich in den staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit zurechtzufinden und durch Anwendung seiner eigenen Theorien sie in seinem Sinne zu lösen⁴⁾) Er behauptet «eine unmittelbar göttliche Abstammung und ein gottähnliches Wesen der persönlichen Majestät und leitet hieraus die unbedingte Heiligkeit und Unverletzlichkeit des Herrscherrechtes her»⁵⁾) Auf diesem — fast mittelalterlich romantischen — Begriff vom Königtum fußt die Lehre von der Prerogative des Königs, die erst jetzt systematisch ausgebaut wird. Der König steht jenseits des Rechtes, ist Rechtsvollzieher im Namen Gottes⁶⁾) Jakobs I Ansicht von seiner und der Untertanen rechtlichen Stellung drückt sich aus in seinem Ausspruch «As it is blasphemy and atheism in a creature to dispute what the deity may do, so it is presumption and sedition in a subject to dispute what a king may do in the height of his power»⁷⁾) Der Untertan darf sich nicht einmal mit den Mythen des Staates und mit der königlichen Prerogative beschäftigen⁸⁾), sonst wurde

¹⁾ Tanner, a a O, S 558

²⁾ Figgis, a a O, S 88

³⁾ Holdsworth, a a O, Bd VI, S 21

⁴⁾ Ebd S 20f

⁵⁾ Gierke, a a O, S 70 und Anm 38

⁶⁾ Hatschek, Engl Verfassungsgeschichte, S 370

⁷⁾ Zit nach Blackstone, a a O, Bd I, S 238

⁸⁾ Hatschek, a a O, S 371

er dem «kleinen Gott»¹⁾ den mystischen Nimbus rauben. Die Haltung des Untertanen gegenüber dem König soll völlige Passivität ausdrücken. Solche ungesunde Übersteigerung des Souveränitätsbegriffes ist der Höhepunkt einer Entwicklung der staatsrechtlichen Spekulationen, die schon vor Jahrzehnten begonnen hatte.

Um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert regen sich in England diese oben gezeichneten staatsrechtlichen Strömungen. Es ist auch eben die Zeit, in der alle Königsdramen Shakespeares entstanden sind. «Shakespeare, der vorherrschend in der Weltenerfahrung lebte, alle Kräfte seines Geistes dem, was um ihn in Welt und Leben geschah, entgegenstreckend»²⁾, wird aus der Welt des damaligen England manches von den brennenden Problemen haben mitsprechen lassen bei der Gestaltung seiner Könige in den Historien, in welchen das gleiche Problem der Angelpunkt ist wie in den staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit. Ob im Einvernehmen oder in Kritik über das, was zu den Problemen durch Staatsrecht und Verfassung verkündet wird, das ergibt sich, wenn versucht wird, die Grundfrage des Zyklus — Welche Stellung nimmt der jeweilige Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein? — mit Rücksicht auf die literarischen und historischen Quellen zu beantworten und das Ergebnis mit den Zeitanschauungen zu vergleichen.

Staatsrechtliche Zeitanschauungen bei Shakespeare

«King Henry VI» (Parts I, II, III)

Um zu prüfen, ob bei dem Dichter in dem Zeitraum der Entstehung von 1 H VI³⁾ (etwa 1590)⁴⁾ bis H VIII⁵⁾ (1613) eine Entwicklungslinie in anklingenden staatsrechtlichen Gedanken festzustellen ist, wird bei Beantwortung der Grundfrage der Historien von 1 H VI ausgegangen.

Daß Heinrich VI ein schwacher, unfähiger König war, be-

¹⁾ Jakob, I., Das Königlich Geschencke, verteutschet durch E. Thomson, Hamburg 1604, I Tl.

²⁾ Dilthey, Erlebnis und Dichtung, S. 216.

³⁾ 1 H VI = The First Part of King Henry VI.

⁴⁾ Die Entstehungsdaten der Sh. Historien sind angegeben nach W. Kellers Einleitungen zu den einzelnen Königsdramen in Bd. I, Shakespeares Werke, übers. v. Schlegel und Tieck, hrsg. v. W. Keller.

⁵⁾ H VIII = The Famous History of the Life of King Henry VIII.

richtet schon Shakespeares Gewährsmann Holmshed¹⁾ Der Hader der Großen wird so nur verständlich Daneben hat Shakespeare²⁾ aber auch schon in 1 H VI manchen Hinweis auf den illegitimen Lancaster Heinrich VI Die Szenen 4 und 5 des 2 Aufzuges, ferner 3, 4, 28ff und 4, 1, 78ff zeigen Richard Plantagenet als den von den illegitimen Lancasters unrechtmäßig in seinem Recht Zurückgesetzten Dazu verdeutlicht die Mortimer-Szene (1 H VI 2, 5), die Shakespeares Eigentum ist³⁾, daß der Dichter ausdrücklich Heinrich VI als den illegitimen Kronenträger ansieht Hat Shakespeare diesen erschwerenden Anklagepunkt gegen den schwachen König herangezogen, um Heinrich VI als einen Usurpator, einen «*tyrannus absque titulo*», nach dem Standpunkt vieler zeitgenössischer Staatsrechtslehrer um so starker verneinen zu können? Die beiden Anklagepunkte Heinrich, der schwache König, der «*tyrannus ex parte exercitu*» — denn auch der unfähige Regent mißbraucht sein Amt wie der «*tyrannus ex parte exercitu*» im eigentlichen Sinne des Wortes — und Heinrich, der illegitime König, der «*tyrannus ex defectu tituli*», werden nun der rote Faden für das ganze Königsdrama Monarchomachischen Ideen ist also in dieser Historie ein weiter Spielraum gegeben

Doch auch staatsrechtliche Probleme machiavellistischer Färbung können sich hier geltend machen, denn König Heinrich ist der passive, erfolglose Fürst, den Machiavelli grundsätzlich verneint

Lost Shakespeare diese Probleme oder bleibt es bei dem Gewirr von unbeantworteten staatsrechtlichen Fragen, wie die Chronik es bietet?

Die Frage nach Shakespeares Stellung zum Monarchomachismus und Machiavellismus wird in 1 H VI nur angeschnitten Des Dichters Verhältnis zu Heinrich VI und zu dessen Widerpart York ist schwankend Gloucester, der Shakespeares wie des Chronisten Sympathie trägt, steht treu zu Heinrich VI Er gibt bei Shakespeare in dem bosartigen Streit mit Winchester (1 H VI 3, 1) «aus Mitleid für den König nach» Shakespeares Gloucester ermahnt Vernon und Basset zur Ruhe (1 H VI 4, 1, 23ff) Er mochte alles entfernen, was Heinrichs Recht und Sicherheit er-

¹⁾ Vgl Boswell-Stone, Shakespeare s Holmshed, London 1896, S 205ff

²⁾ Alle Zitate nach der Globe Edition, London 1926

³⁾ Anm v Keller zu 1 H VI 2, 5, 1, Bd V, 15 TI Shakespeares Werke, hrsg v W Keller, S 294

schuttern. Aus diesem Grunde ermahnt er — was Holnshed nicht von ihm erzählt — seinen König, den unrechtmäßig behandelten Richard Plantagenet wieder in die Herzogswürde einzusetzen (1 H VI 3, 1, 152 ff.)

Wenn der Streit um die rote und weiße Rose auch scheinbar dadurch beigelegt wird, daß der König den objektiven, harmlosen Schiedsrichter abgibt — was Holnshed nicht von Heinrich VI berichtet — und arglos die rote Rose nimmt (1 H VI 4, 1, 151 ff.), so sieht Exeter, der bei Shakespeare stets treu zu den Lancasters halt, weiter als Warwick, Gloucester und Heinrich VI. Er sieht voraus, daß die eine Gefahr, York, der die Legitimität und die Kraft vertritt, und die andere, der schwache, umstrittene König, Umsturz und Verwirrung heraufbeschworen (1 H VI 4, 1, 182 ff.)

York scheint in 1 H VI nicht besondere Shakespearesche Sympathien für sich zu haben, denn daß die selbststüchtigen Streitigkeiten zwischen York und Somerset des großen Helden Talbot Verderben sind, ist nicht in Holnsheds Chronik aufgezeichnet¹⁾ Nach Lucy, der objektiven Person in 1 H VI 4, 3 und 4, begehen die beiden Lords schmachwürdigen Verrat am Vaterlande. Wenn dagegen York als Partner Heinrichs VI auftritt, ist er schon hier in 1 H VI der kraftvollere und patriotischere von beiden. York scheint von fanatischem Haß gegen den Erbfeind Frankreich beseelt zu sein. Bei Holnshed²⁾ hingegen spielt er gar keine Rolle in den Friedensverhandlungen mit dem Feind. Der Shakespearesche York verhindert einen «weibischen Frieden», wie ihn der milde Heinrich VI sicherlich auf sich genommen hatte (1 H VI 5, 4, 102 ff.)

In den späteren Fortsetzungen dieses ersten Teils der Historie von Heinrich VI treten die beiden Parteien, der schwache König, dessen Legitimität angezweifelt wird, der seines Landes Verderb ist, und der schlagfertige York, der der Vertreter des Legitimitätsprinzips ist und Sinn für Englands Größe hat, sich deutlicher gegenüber.

Heinrich VI hat Königin Margareta teuer erkauft, wie Shakespeare aus Holnshed³⁾ wußte. Shakespeare betont durch den Mund der Vasallen Salisbury, Warwick, York und Gloucester, wie unklug,

¹⁾ Shakespeare hat hier ja die Chronologie um Jahrzehnte verschoben.

²⁾ Vgl. Boswell Stone, Shakespeare's Holnshed, S. 239f.

³⁾ Ebd. S. 241.

wie wenig englisch des Königs Handlungsweise ist (2 H VI 1, 1)¹⁾ Gloucester, der ehrlich und eifrig — bei Holnshed²⁾ und Shakespeare — auf des Reiches Wohl bedacht ist, beklagt sich bei Shakespeare bitter über das schmahliche Ehebündnis Heinrichs VI (2 H VI 1, 1, 75ff) Shakespeares York ist wie außer sich über diese unpatriotische, unkönigliche Tat

France should have torn and rent my very heart,
Before I would have yielded to this league
And our King Henry gives away his own

(2 H VI 1, 1, 126ff)

Mit Salisbury und Warwick will er sich auf Gloucesters Seite stellen, «des Landes Gewinn zu erzielen» (2 H VI 1, 1, 204) Holnshed berichtet nichts von solcher Maßnahme der vier Lords. Man empfindet des Dichters Kraft und Freude in den mächtigen Strichen am Bilde des feurigen York in dem von Shakespeare eingefügten Monolog in 2 H VI 1, 1. Wie verwachsen ist York mit seinem Land.

Methinks the realms of England, France and Ireland
Bear that proportion to my flesh and blood
As did the fatal brand Althaea burn'd
Unto the prince's heart of Calydon

(2 H VI 1, 1, 292ff)

Er hat doppelten Anspruch auf die Krone, einerseits den der Legitimität und andererseits vor allem den, als der fähige Thronanwärter verpflichtet zu sein, dem die Krone zu entreißen, durch dessen Herrschaft England verelendet.

So sehr durch York Heinrichs unkönigliche, unfähige Art bei Shakespeare beleuchtet wird und Shakespeare dieses noch betont durch die Charakterisierung Margaretas, die sich Heinrich — bei Shakespeare — nach dem Format Suffolks glanzend, ehrgeizig, mächtig gedacht hat (2 H VI 1, 3, 53ff), und ferner durch die Gegenüberstellung von Gloucesters praktischer, ehrlicher und Heinrichs monchischer Art in der vom Dichter eingeführten Szene mit dem Schwindler (2 H VI 2, 1), so scheint Shakespeare doch andererseits an Heinrichs Widerpart York das nicht zu billigen, was sich an rein egoistischen, ehrsuchtigen machiavellistischen Motiven einmischt in seine Ziele. Denn in dem von Shakespeare

¹⁾ 2 H VI = The Second Part of King Henry VI

²⁾ Vgl. Shakespeare's Holnshed, S. 246

erfundenen Zwiesgesprach zwischen dem Herzog und der Herzogin von Gloucester (2 H VI 1, 2), worin die Herzogin einen ähnlichen ehrsuchtigen Wunsch wie York äußert

King Henry's diadem,
Enchased with all the honours of the world?
If so, gaze on, and grovel on thy face,
Until thy head be circled with the same
Put forth thy hand, reach at the glorious gold (2 H VI 1, 2, 7ff),

laßt Shakespeare durch den biedereren Gloucester solche Gedanken gänzlich verwerfen

Banish the canker of ambitious thoughts
And may that thought, when I imagine ill
Against my king and nephew, virtuous Henry,
Be my last breathing in this mortal world' (2 H VI 1, 2, 18ff)

Gloucester ist verwirrt und entsetzt über Heinrichs Unklugheit und Schwache in der Eheangelegenheit (2 H VI 1, 1) Er erkennt, daß Heinrich seines Landes Unheil ist. Es scheint ihm auch der Zweifel an Heinrichs Legitimität nahezu liegen — man kann die Stelle, wo Gloucester dem König zuredet

if your grace mark every circumstance,
You have great reason to do Richard right,
Especially for those occasions
At Eltham Place I told your majesty (1 H VI 3, 1, 153ff)

auch in diesem Sinne deuten. Dennoch bewahrt er seinem Lehenherrschaft Heinrich VI die Vasallentreue

So lost Shakespeare hier des Untertanen Konflikt zwischen Lehenstreue und Rechtsempfinden in dem positiven, echt Tudorischen Sinn, daß Gloucester machiavellistisches Machtstreben verpönt, und lehrt, daß man dem Lehenherrschaft als dem König «de facto» die Treue, so sehr auch Entrüstung über den Kronenträger berechtigt zu sein scheint, auf jeden Fall bewahren muß. Doch wird diese kleine Szene verwischt durch viele nachfolgende, die immer wieder Yorks Legitimität und Tüchtigkeit und Heinrichs Unrecht und Schwache hervortreten lassen.

Daß York den beiden Nevils lang und breit sein erbliches Anrecht an die Krone auseinandersetzt (2 H VI 2, 2) und diese überzeugt von dem guten Recht der Yorks, steht nur bei Shakespeare. Hat der Dichter damit wiederum York als den Vertreter des Legitimitätsprinzips hinstellen wollen, dem die ehrhebenden

und vaterlandisch gesinnten Nevils mit Recht huldigen? Es scheint hier, als wolle York nur sein angestammtes Recht behaupten, um Abhilfe der Übelstände zu bringen. Daneben treten andererseits Szenen, die Heinrichs unkonigliche Art betonen, wie 2 H VI 3, 1, 82ff, wo er, ohne ernstlich bestürzt zu sein, die Nachricht von den Verlusten in Frankreich empfangt, wo er unklugerweise Gloucester die Protektorschchaft entzieht, den unschuldigen Oheim nicht zu verteidigen weiß, trotzdem er nach Shakespeare dessen Unschuld einsieht, sondern feige das Parlament verläßt. Man empfindet, wie Shakespeare sich abwendet von dem monchischen König und hin zu York mit der schlagfertigen, tatkräftigen Herrschernatur, der seine Pläne in dem von Shakespeare eingefügten Monolog (2 H VI 3, 1, 330ff) auseinandersetzt. Yorks Mittel aber, die Hilfe des Pöbels, scheint Shakespeare gar nicht zu billigen, denn er stellt die Revolution Cades als eine so rohe und sinnlos zerstörende dar, daß man des Dichters Abscheu gegen solchen Aufstand fühlt. Sieht man aber die beiden Rivalen bei Shakespeare sich gegenüberstehen, einerseits König Heinrich, die vollige Passivität, sich selbst bedauernd (2 H VI 4, 9, 1ff), sich sehnend, der Krone entsetzt zu sein, um in Frieden als Untertan leben zu können, und andererseits York, durchglutet von hohen Ehr- und Rechtsgedanken —

thus comes York to claim his right,
And pluck the crown from feeble Henry's head

Let them obey that know not how to rule,
This hand was made to handle nought but gold (2 H VI, 5, 1, 1ff),

— so erkennt man, daß Shakespeare voll persönlicher Überzeugung seinem kraftvollen, tüchtigen York die Worte in den Mund legt

thou art not king,
Not fit to govern and rule multitudes,

Thy hand is made to grasp a palmer's staff,
And not to grace an awful princely sceptre

Here is a hand to hold a sceptre up (2 H VI 5, 1, 93ff)

Nach Shakespeare burgen auch Yorks Söhne, Warwick und Salisbury für Yorks rechtmäßige und billige Ansprüche. Holinshed berichtet

nur die schlichte Tatsache, daß York sich mit den Nevils verband¹⁾ Bei Holinshed hat der gefangene York keine Macht Bei Shakespeare trotz er mit seinen Anhangern dem König und scheinbar in gutem Recht, denn Salisbury «mit den Silberhaaren» widerlegt überzeugend Heinrichs Vorwurf des Treubruchs und der Schande

My lord, I have consider'd with myself
The title of this most renowned duke,
And in my conscience do repute his grace
The rightful heir to England's royal seat (2 H VI 5, 1, 175ff)

Das ganze Knauel von Verwirrungen ist jedoch auch zu Ende des 2. Teils der Historie noch nicht gelöst. Dieselben staatsrechtlichen Streitfragen spielen mit hinüber in den 3. Teil — Heinrich, der schwache, illegitime König «de facto», York, der tüchtige, legitime Nebenbuhler, der sich machiavellistischer Politik und Machtgriffe zu gutem Zweck und Ziel bedient. Shakespeare lehnt den unkoniglichen, passiven Lancaster ab und bejaht den kraftvollen York. Wie stellt er sich aber zu den machiavellistischen Mitteln Yorks? Ist die Revolution gegen den König «de facto» — den «tyrannus ex defectu tituli» und «tyrannus ex parte exercitus» nach monarchomachischer Auffassung — in diesem Falle sanktioniert?

Gleich zu Anfang des 3. Teils nimmt Shakespeare den Angriff gegen Heinrichs Legitimität wieder auf und fugt die Auseinandersetzung der beiden Rivalen über ihre rechtlichen Ansprüche ein (3 H VI 1, 1, 124ff)²⁾ Versucht der Dichter immer wieder Yorks Legitimität zu konstatieren, um dessen Vorgehen gegen den Lancaster zu rechtfertigen? Daß die Verzichtleistung des legitimen Richard II. Bolingbroke legitimierte, wird von der Yorkschen Partei in Shakespeares Historie abgelehnt. Bolingbroke, d. h. die Lancasters, sind und bleiben die illegitimen Kronenträger. Die Ansicht, selbst von Absolutisten der Shakespeare-Zeit geäußert, daß die Verzichtleistung des legitimen Fürsten den Rivalen legitimiere, billigt Shakespeare also nicht — vielleicht weil es sich hier um den hoffnungsvollen York als Kronanwärter handelt. Der Gedanke der Erblichkeit scheint also in Shakespeares Denken der Grundpfeiler aller Ansprüche auf die Krone

¹⁾ Vgl. Shakespeare's Holinshed, S. 288

²⁾ 3 H VI = The Third Part of King Henry VI

zu sein. Darin ist Shakespeare nur ein Kind seiner Zeit, in welcher man nach weitestgehender volkstümlicher Überzeugung das Legitimitätsprinzip als das vornehmste und sicherste Fundament aller Rechtsansprüche ansieht. Selbst Heinrich VI schwankt in dem Glauben an die Rechtmäßigkeit seines Hauses, und sogar der loyalste Vasall Heinrichs, Exeter, gibt York recht. Er hatte von Anfang an erkannt, daß durch des schwachen Heinrich Regiment die Grundfesten des Reiches erschuttert werden (1 H VI 3, 1, 199). Nun kommt er auch zu der Erkenntnis, daß Heinrich nicht nur ein «*tyrannus ex parte exercitus*», sondern auch ein «*tyrannus ex defectu tituli*» ist. Doch — und das ist als wesentlich zu betonen — ist der Vasall Exeter trotz dieser Einsicht und des daraus entspringenden Konfliktes seinem König «*de facto*» bis zum letzten treu.

Shakespeare verweilt nun nicht bei der rechtlichen Einstellung Exeters, um sie als die maßgebende zu betonen. Einerseits berichtet er weiterhin immer wieder von Heinrichs unkoniglicher Art — alle verachten Heinrich ob seines feigen Kompromisses mit York (3 H VI 1, 1), Clifford macht bei Shakespeare dem König ernste Vorhaltungen (3 H VI 2, 2), selbst der junge Prinz ermahnt den Vater zu Mut und Tatkraft (3 H VI 2, 2, 78ff) — andererseits betont Shakespeare des öfteren wieder die Legitimität der Yorks — die Schilderung der Ermordung des alten York¹⁾ (3 H VI 1, 4, 2, 1) verrät des Dichters Mitleid für den «Martyrer» des guten Rechts und des kraftvollen, patriotischen Strebens, nach des Vaters Tod vertreten die jungen Yorks, deren Zusammengehörigkeitsgefühl bei Holinshed nicht so ausgeprägt ist wie bei Shakespeare, die Ansprüche ihres Hauses, dazu stellt Shakespeares Warwick sich zu den Söhnen Yorks genau so ein wie vorher zu deren Vater (3 H VI 2, 1, 151ff), ferner übernimmt Shakespeare (3 H VI 2, 2, 133) das Gerücht aus der Chronik²⁾, daß Margaretas Sohn nicht der echte Sohn und Erbe Heinrichs VI sei, wodurch der Anspruch der Yorks steigt, die Yorks dulden keine Illegitimität und Unebenbürtigkeit, und darum ist ihnen Margareta der größte Dorn im Auge.

¹⁾ Sh. nimmt aus seiner Chronik die Version Whethamstedes, nach welcher Yorks Untergang grausiger dargestellt wird als nach Hall. Margareta als Hauptstifter der blutigen Szene ist Shakespeares Erfindung. Vgl. Shakespeare's Holinshed, S. 299.

²⁾ Vgl. Shakespeare's Holinshed, S. 304.

Vor allem hat Shakespeare Gewicht darauf gelegt, Heinrichs eigene Erkenntnis seiner Illegitimität (3 H VI 2, 2, 45ff) und Unfähigkeit zu betonen. Heinrich ist bei Shakespeare der Schwachling, dem gänzlich die Gabe fehlt, Anfeindungen gegen seinen Thronbesitz zu trotzen. Sein Mangel an Herrschergaben ist die eigentliche Ursache zu all den furchtbaren Graueln. Er steht wie ein Zuschauer neben der hereinbrechenden Zerstörung seines Hauses und Reiches (3 H VI 2, 5). Der sterbende Clifford spricht Shakespeares persönliches Urteil über diesen Lancaster aus:

Henry, hadst thou sway'd as kings should do,

They never then had sprung like summer flies,

And thou this day hadst kept thy chair in peace

For what doth cherish weeds but gentle air? (3 H VI 2, 6, 14ff)

Ein abgerundetes Bild von Shakespeares Stellung zu einem solchen Kronenträger wie Heinrich VI — und damit ein Urteil darüber, wie Shakespeare sich die große staatsrechtliche Zeitfrage nach der Untertanen Stellung zu einem solchen «*tyrannus ex parte exercitii*» und «*tyrannus ex defectu tituli*» gelöst denkt — kann man aus diesem ersten Königsdrama nicht gewinnen.

Solange Yorks Rivalität gegen Heinrich VI von hohem Streben für des Landes Wohl und reinem Rechtsgefühl für sein Haus getragen wird, scheint Shakespeare sich zu dem Widerpart König Heinrichs zu stellen. Doch ob auch die elisabethanisch-machiavellistischen Tendenzen in Yorks Gesinnung, die Macht um der Macht willen suchen, Shakespeares Bejahung finden, bleibt noch dahingestellt in dieser Historie. Daß Eduard IV bei Shakespeare ein Despot ist —

That know not how to use ambassadors,

Nor how to be contented with one wife,

Nor how to use (his) brothers brotherly,

Nor how to study for the people's welfare, (3 H VI, 4, 3, 36ff) —

der wie ein Haustyrann seine Launen und die Interessen für die Familie der Lady Grey aller Staatsrason voranstellt, verrät, wie wenig Shakespeare jetzt noch für die Yorks übrig hat.

Doch erst in dem nachstfolgenden Königsdrama «*Richard III*» sagt Shakespeare sich gänzlich los von den yorkistischen Sym-

pathien — und damit von dem Machiavellismus der Yorks, der in Richard III auf die Spitze getrieben wird. Zugleich wird damit klar, daß Shakespeare die monarchomachische Rebellion der Yorks mißbilligt.

Wie in der Charakterisierung der Stellung der beiden Vasallen Gloucester und Exeter zu ihrem Lehnsherrn Heinrich VI, laßt Shakespeare noch einmal am Schluß seiner Erstlingshistorie ganz fluchtig etwas von der elisabethanisch-staatsrechtlichen Auffassung durchblicken, daß dem König «de facto» der Gehorsam der Untertanen zukommen muß. Die Forster, die den machtentkleideten Heinrich VI auf seiner Flucht ergreifen — schlichte Untertanen also — vertreten die Meinung

we were subjects but while you were king (3 H VI 3, 1, 80)

Indirekt wird damit gesagt, daß auch Heinrich VI im Besitz der Krone der maßgebende König für den Untertan, auch für York, war. Wie nahe der Zweifel neben dieser Ansicht liegt, zeigt sich hier wiederum. Heinrich VI wirft die große staatsrechtliche Streitfrage der Shakespeare-Zeit auf (3 H VI 3, 1, 81ff), ob die Souveränität verloren gehen kann, und zwar wann und wodurch, nahe liegt dann folgerichtig auch die Frage: Wann darf das Untertanen-Widerstandsrecht einsetzen?

Das Problem wird hier bei Shakespeare dahin gelöst, daß selbst König Heinrich VI sich dem Willen des neuen Königs «de facto» unterwirft.

your king's name be obey'd (3 H VI 3, 1, 99)

Das erste der Königsdramen Shakespeares weist also noch ein Konglomerat von staatsrechtlichen Richtungen jener Zeit auf. Die Grundfrage nach der rechtlichen Stellung des Königs und der Untertanen im Lichte damaliger Strömungen ist aufgeworfen, doch unbeantwortet geblieben.

«King Richard III.»

In der Historie von Heinrich VI gehörte Shakespeares Interesse dem kraftvollen und auch legitimen York.

In 3 H VI tritt Richard in die Fußstapfen des Vaters, ganz Macht und Kraft wie der alte York, bauend auf die Legitimität seines Hauses. Doch gerade in der Person Richards, der der Damon

der Yorks wird, hat Shakespeare, wie dargelegt werden soll, sich schon in 3 H VI von den Sympathien für die Yorks losgesagt. 3 H VI zeigt die organische Entwicklung des dämonischen Machtmenschen Gloucester zu dem späteren Tyrannen König Richard. Schon der Chronist Holinshed hat die düstere Färbung, da er sich in der Charakterisierung Richards auf den lancastisch eingestellten Thomas More beruft¹⁾, der auf diesen dritten Sohn Yorks alle möglichen Untaten häufte. Bei Shakespeare aber erst ist die dämonische Gestalt plastisch, erhebt sich nach und nach immer deutlicher auf der blutigen Folie der Bürgerkriege zu einem tyrannischen Machtmenschen *par excellence*, daß man erinnert wird an einen ähnlichen Fürsten, dessen Bild der Zeit als Unhold vorschwebte, d. i. der «Principe» Machiavellis, wie er durch Gentillet den Engländern vorgestellt worden war. Dazu hatte Marlowe vor Shakespeare schon Machtmenschen geschildert, wie sie nach elisabethanischer Anschauung von Machiavelli erwünscht worden sind. Über der Arbeit scheint Richard aber erst der «Lehrmeister Machiavellis» geworden zu sein.

Im Anfang von 3 H VI tritt er für die Legitimität seines Hauses ein. Die Forderung an seinen Vater —

tear the crown from the usurper's head (3 H VI 1, 1, 114) —

und die überzeugenden Worte, daß Heinrich VI als illegitimer König keinen Lehnsschwur abnehmen kann (3 H VI 1, 2, 22ff.), ferner sein Stolz, Yorks Sohn zu sein und seinen Namen tragen zu dürfen (3 H VI 2, 1), alle diese Züge sind nur bei Shakespeare zu finden. Doch steckt in ihm neben diesem Rechtsgefühl für sein Haus, das sein Tun gegen die Lancasters zu rechtfertigen scheint, eine Kraft, die die Krone, das höchste Symbol aller Größe, erstrebt.

How sweet a thing it is to wear a crown (3 H VI 1, 2, 29)

Richard ist aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht der Machiavellist wie später, der selbst über die Trümmer seines eigenen Hauses schreitet, um seinem dämonischen Trieb zu genügen.

Was in Richard heimlich schlummerte und nur durch sein Ziel seinem Hause zu dienen zurückgehalten wurde, das bricht sich mit Gewalt einen Weg, als Eduard IV den Yorkschen Familien-

¹⁾ Vgl. Shakespeare's Holinshed, S. 422f.

sinn, das Verstandnis für Ebenbürtigkeit verletzt und Lady Grey zu seiner Gemahlin erhoht Da wird es deuthch, daß Richard die Legitimität bisher nur geschätzt hat, weil er hoffen konnte, selbst einmal nach Eduard den Thron zu besitzen Dieselbe Wertschätzung der Legitimität als Nutzhchkeitsfaktor wie bei Machiavelli in seinem 2 Kapitel vom Fürsten! Absoluter Egoismus ordnet also Richards Stellung zur Legitimität, wohingegen beim wahren Machiavellisten, dem es im Sinne des Florentiners letzten Endes nur auf die Vorteile des Landes ankommt, das Legitimitätsprinzip der Staatsrason dient Richard sucht die Macht um der Macht willen, als die einzige Lust, die die Erde ihm bieten kann

since this earth affords no joy to me,
But to command, to check, to o'erbear such
As are of better person than myself,
I'll make my heaven to dream upon the crown (3 H VI 3, 2, 165 ff)

Und welchen Weg will er gehen, um dieses Ziel zu erreichen? Er will so handeln, daß selbst der «morderische Machiavelli» noch von ihm lernen kann Shakespeare hat an Stelle von «Catalina» in der ersten Fassung «The True Tragedie of Richard Duke of Yorke»¹⁾ — «And set the aspiring Catalin to schoole» (S 64) — «Machiavelli» eingefügt — «And set the murderous Machiavel to school» — (3 H VI 3, 2, 193) Shakespeare hat nach Kuno Fischer²⁾ Richard mit Absicht einen «Lehrmeister Machiavellis» genannt Dann muß als Voraussetzung eine bestimmte Vorstellung vom Machiavellismus für den Dichter und das Publikum angenommen werden

Was macht Richard denn zum «Machiavellian par excellence by Elizabethans»³⁾? Das Wesentliche ist die prinzipielle Einstellung Richards, die Macht um der Macht willen zu erstreben (3 H VI 3, 2, 165) Die Mittel, die er anwenden will, lehrt auch Machiavelli im «Fürsten», wenn er wiederholt davon spricht, wie man ein neues Fürstentum erringen kann und wie ein Fürst sich einstellen muß, wenn er sich behaupten will Doch sind hier die Mittel verpont, weil sie einem Zweck dienen, der nicht nach Machiavellis Sinn ist Der besondere Staatszweck heiligt bei Machiavelli

¹⁾ Zit nach der Seitenzahl in Sh's Library, Bd VI

²⁾ Kuno Fischer, Sh's Charakterentwicklung Richards III, Heidelberg 1889, S 86, Anm 2

³⁾ E Meyer, a a O, S 76

die Mittel Bei Richard aber liegt die ungebundene, zerstörende virtu des Kraftmenschen zugrunde, wohingegen der Machtbegriff im echten Machiavellismus einen durchaus positiven Sinn hat Auch Machiavelli predigt, daß es gut für den «neuen Fürsten» sei, von dem Geschlecht des zu überwindenden Fürsten keinen zu verschonen («Fürst», 3 Kap) Richard will genau so handeln

King Henry and the prince his son are gone
Clarence, thy turn is next, and then the rest,
Counting myself but bad till I be best (3 H VI 5, 6, 89ff)

Machiavelli bringt Beispiele von Fürsten, die sich mit unmöglich erreichbar scheinenden Zielen schmeichelten, z B den Sizilianer Agathocles («Fürst», 8 Kap), ebenso handelt Gloucester

And so I say, I'll cut the causes off,
Flattering me with impossibilities (3 H VI 3, 2, 142f)

Machiavellis berichtigtes 18 Kapitel des «Fürsten» konnte Richtlinien abgegeben haben für Richards Plane den Heuchler zu spielen Er will eine Fuchsnatur nach außen zeigen, innen aber der reißendste Wolf sein

Gentillet, durch den der Elisabethaner Machiavelli kennt, hatte den Blick nur auf das Einzelne gerichtet und die oben angeführten Lehren und andere ähnliche einzelne Sätze aus Machiavellis «Principe» herausgerissen¹⁾, um damit Machiavellis ganzes System zu verponen Man muß aber den Blick vom Einzelnen auf das Ganze, die Idee von der Staatsrason, richten, um Machiavelli recht zu verstehen

Der elisabethanische Dramatiker halt sich an den tendenziosen Gentillet Der lancastrische More berichtet schon von den Schandtaten, die auch Shakespeares Richard vollführt Den dusteren Glanz des damonischen Übermenschen gibt Shakespeare diesem König vielleicht unter dem Eindruck Marlowescher Kraftnaturen Doch daß Shakespeares Richard sich selbst einen «Lehrmeister Machiavellis» nennt, läßt erkennen, wie dem Elisabethaner der Geist des Gentilletischen Machiavelli dem seines Tyrannen Richard verwandt erschien Shakespeare steht also mitten in der Stromung seiner Zeit, die das Buch des Hugenotten in England hervorrief —

¹⁾ Die betreffenden Sätze Machiavellis aus Gentillet sind abgedruckt bei E Meyer, a a O, S 10ff Im Zusammenhang des «Principe» lesen sie sich ganz anders

sei es, daß er den «Contre-Machiavel» direkt kannte oder indirekt durch Marlowe oder andere Zeitgenossen

Nach der Prinzipienrede des Kakodamons Richard (3 H VI 3, 2, 124ff) folgt ein Gewitter von Greueln. Machiavell hielt es ja auch für richtiger, Gewalttaten möglichst der Reihe nach zu tun, als bedachtig voranzuschreiten («Fürst», 8 u 25 Kap.) Wie ein Orkan wütet Richard. Er saumt nicht lange, wenn ihm etwas in den Sinn kommt (3 H VI 5, 5, 86). Von anderen macht er sich unabhängig — von deren Waffen und Glück, wie es im 7 Kap. des «Fürsten» angeraten wird —, um sich auf sich allein verlassen zu können. Schweigsam brutet er seine dunkelsten Pläne aus (3 H VI 4, 1, 83).

Wie Gentilets «Contre-Machiavel», dem die eigentliche Seele des «Principe», die zusammenhängende positive Idee, fehlt, machtig gegen den Florentiner Anklage erhebt, so ist auch Shakespeares Richard III., «the counterpart of the devil», ein abschreckendes Bild des verderbten elisabethanischen Machiavellismus.

Diesem elisabethanischen Machiavellisten Richard verschafft — wie er sich selbst nach der Eroberung Annas (Rich III 1, 2, 231ff)¹⁾ ausdrückt — die dämonische Überlegenheit über die Mitmenschen die innerste Befriedigung. Shakespeare lehnt sich in der Schilderung dieses Meisterstückes seines genialen Ungeheuers an Marlowes «Tamerlan» an²⁾. Holinshed bringt nur die schlichte historische Bemerkung von der Vermählung Richards mit Anna³⁾. Shakespeare hat daneben in seiner Anna-Szene viel Eigenes gebracht. Sein Richard ist da auf der Höhe seiner Erfolge. Richard bemüht sich um Anna, die Witwe Eduards, des Prinzen von Wales, um durch sie eher Anspruch auf die Krone erheben zu können, wiederum die Beachtung der Legitimität als Nützlichkeitsfaktor — Die gleiche Einstellung zum Legitimitätsprinzip äußert sich später noch einmal in der Elisabeth-Szene (Rich III 4, 4). Doch hat Shakespeare die Anregung dazu wahrscheinlich ganz aus seiner Chronik⁴⁾ — Richard wundert sich selbst über den Erfolg seiner Heuchelei Anna gegenüber

¹⁾ Rich III = The Tragedy of King Richard III

²⁾ Szene mit Zenocrate, «Tamburlaine», Ausg v. Tucker Brooke, I, 2

³⁾ Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 346 u. Anm. 1

⁴⁾ Ebd. S. 399ff

Hier ist er der Meister in der Verstellung, über deren Nutzen Machiavelli im 18. Kap. seines «Fürsten» spricht. Auch Hastings bemerkt bei Shakespeare nichts von Gloucesters unheilbringenden Plänen gegen ihn (Rich III 3, 2 u. 4).

Im «Principe» klingt der oftener der Gedanke an, daß ein Fürst am besten auf sich allein angewiesen ist. Shakespeares Richard ist isoliert, aller natürlichen Bande frei. Selbst Margareta, die manchen Zug mit ihm gemeinsam hat, flieht ihn. Shakespeare betont gerade durch ihren Mund — die Rolle Margaretas in Rich III 1, 3, 110ff. ist vom Dichter erfunden —, daß Richard ein Kataklysmus ist, der nicht in diese Welt paßt (Rich III 1, 3, 143f.). Richard ist, wie Machiavelli bei Gentillet, «a kind of allegorical personification of all villainy, the counterpart of the devil»¹⁾. König Richard ist das auf sich selbst gestellte Individuum.

I am myself alone (3 H VI 5, 6, 83)

Richard loves Richard, that is, I am I (Rich III, 5, 3, 183)

Das ist nach Dilthey²⁾ die Machiavellische Anschauung vom Menschen. Richard ist der höchst aktiv handelnde Mensch gegenüber Heinrich VI., der größten Passivität. Shakespeare stellt diese beiden gegenüber in 3 H VI 1, 1, 113f. Richard ist der hollische Unhold neben den zarten Kindern Eduards IV., deren Lebenswürdigkeit Shakespeare gegenüber der Quelle erhöht (Rich III 2, 4, 3, 1, 4, 3). Die bejammernswerten Frauen, die in ihrem Schmerz Richard verfluchen, sind erst bei Shakespeare zu finden (Rich III 4, 4). Sie sind gleichsam die Folie, auf der sich Richards Unmenschlichkeit noch krasser abhebt. Selbst die Mutter verwünscht sein Dasein (Rich III 4, 4, 183ff.). Ferner sind seine körperlichen Mängel ein Grund mehr, ihn aus seiner Umwelt herauszuheben.

So ist Shakespeares Richard III. das Zerrbild eines «Principe». Die chronistischen und literarischen Quellen, die historische Tradition, Marlowes Gestalten bestimmen Shakespeare. Doch nicht zum geringsten beeinflussen ihn die staatsrechtlichen Anschauungen seiner Zeit von dem Machiavellischen Fürsten, der Recht und Sitte mit Füßen tritt, unter dem der Untertan nur ein Spielball jeglicher fürstlicher Launen ist. Dieses Fürsten

¹⁾ E. Meyer, a. a. O., S. 103.

²⁾ Dilthey, Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrh., S. 633—89.

rechtliche Stellung ist unbegrenzt, das Wohl und Wehe des Landes und der Untertanen kommen nicht in Frage

Shakespeares Sympathie für den kraftvollen Vater York kehrt sich um in Abscheu gegen diesen Damon aus dem Hause York. Mag der Machiavellist noch so sehr auf sein vermeintliches gutes Recht pochen (Rich III 4, 4, 470ff), Richmond ist der legitime Fürst, Richard nur Usurpator und Tyrann. Schon die chronistische lancastische Vorlage betonte in Richmond den legitimen Streiter, der des Landes Heil sich zum Ziele setzte¹⁾, gegenüber Richard. Bei Shakespeare wird diese Gegenüberstellung wiederholt und betonter angebracht. In seiner Chronik fand Shakespeare einen Hinweis auf Richards bösen Traum vor der Entscheidungsschlacht²⁾. Einer Andeutung der «True Tragedie of Richard the Third»³⁾ folgend, wo die Geister der Ermordeten Richard erscheinen, plagen diese bei Shakespeare den Unhold Richard in seinem Schlaf, um Richmond dagegen — was Shakespeare neu einfügt — zu trösten. Sogar die Geister der Erschlagenen aus dem Hause York, Clarence und Eduards IV. Söhne, wünschen dem Sproßling der Lancaster Heil und Segen für sein Haus. Schon beim Chronisten ist Richmond ausdrücklich als ein idealer Fürst gezeichnet «more an angelicall creature, than a terrestriall personage»⁴⁾. In Richards Armeerede vor der Entscheidungsschlacht (Rich III 5, 3, 314ff) lehnt sich Shakespeare an seine Chronik an⁵⁾, doch betont der Dichter zuvor eigens des Machiavellisten Parole

Our strong arms be our conscience, swords our law

(Rich III 5, 3, 311)

Richard vertritt die rücksichtslose Macht als Norm für alles, Richmond hingegen den Rechtsgedanken. Das ist die wahre, große Rechthchkeit und die beste Vertretung des Legitimitätsprinzips, wenn Richmond «die echten Erben jedes Königshauses» vereint, allen Patehader zwischen den Häusern York und Lancaster vergüßt, um durch diese friedvolle Vereinigung der weißen und

¹⁾ Vgl. Sh.'s Holmshed, S. 414

²⁾ Ebd. S. 413

³⁾ S. 117, Bd. V in Sh.'s Library

⁴⁾ Vgl. Sh.'s Holmshed, S. 424

⁵⁾ Ebd. S. 416f

roten Rose das Land vor weiteren zerstörenden Bürgerkriegen zu bewahren (Rich III 5, 5, 19ff)

In Richmond verneint Shakespeare also elisabethanisch-machiavellistische Rechtsanschauungen. Daß er als Tudor-Untertan die zerstörenden Kräfte im Machiavellismus ablehnt, die guten, aufbauenden Kräfte des ersten Tudor-Königs Heinrich VII freudig bejaht, ist nicht dynastisches Parteinteresse zu nennen oder einer bestimmten staatsrechtlichen Anschauung des Dichters zuzuschreiben, sondern hat darin seinen Grund, daß gerade der Elisabethaner Sinn für die Grundlagen einer gesunden Fortentwicklung hat.

«King Richard II»

Daß auf die Historie von König Richard III, dem Machiavellisten par excellence im elisabethanischen Sinne, das Königsdrama von Richard II, dem Träger des Gottesgnaden-Königtums par excellence, folgen konnte, zeigt, wie Shakespeare, umflutet von den verschiedenen staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit, zur Zeit der Entstehung von «Richard II» (wahrscheinlich 1594) nicht eine eindeutige, abgeschlossene Anschauung gegenüber zeitgemäßen staatsrechtlichen Doktrinen vertritt.

Kann man hier in «Richard II» vielleicht ein Urteil des Dichters über die absolutistischen Ideen vom Gottesgnaden-Königtum und damit indirekt Shakespeares Auffassung vom Machiavellismus und Monarchomachismus erkennen?

Gerade dieses Königsdrama, wo in König Richard die Theorie vom göttlichen Recht der Könige einen ganz ausgeprägten Vertreter gefunden hat, wo ein «tyrannus ex parte exercitus» par excellence geradezu zu monarchomachischen Gedanken reizt, wo ein tüchtiger Machiavellist und Realpolitiker des despotischen unfähigen Herrschers Widerpart ist, konnte den besten Aufschluß über Shakespeares Stellung zu den staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit geben.

Shakespeares Sympathien wechseln in dieser Historie von Bolingbroke zu König Richard. In dem Konflikt der beiden Vasallen Gaunt und York zwischen Rechtsempfinden und Lehens-treue, in der Charakterisierung dieser beiden ehrlichen Patrioten zeigt Shakespeare in der verstiegenen Tyrannei Richards II seine ablehnende Haltung gegenüber diesem unreifen König.

Der alte Gaunt, den Shakespeare nicht nach dem Chronisten, sondern nach dem offenerzigen Woodstock des älteren Dramas «Richard II 1 Teil»¹⁾ gezeichnet hat, tadelt des jungen Königs tyrannische Regierungsweise (Rich II 2, 1, 93ff)²⁾ Daß Richard leichtfertig sein Königsgut verschleudert und England schandet, ist ihm die tiefste Sorge auf dem Todesbett Holinshed berichtet nur ganz kurz den Tod Gaunts³⁾ Doch bleibt Gaunts Gesinnung und Haltung gegenüber dem «gesalbten Stellvertreter Gottes» (Rich II 1, 2, 37f) stets die gleiche, geduldig ertragende bei allen tyrannischen Übergriffen gegen des Reiches Wohl und seiner Familie Interessen Seine grundsätzliche Einstellung gegenüber seinem Lehnsherrn ist

Let heaven revenge, for I may never lift
An angry arm against His minister (Rich II 1, 2, 40f)

Lebt in dem alten Gaunt etwas von Bodinschem Geist, der die Taten des «tyrannus quoad exercitium» ungerecht nennt, selbst Wurde und Namen dieses Regenten in Frage zieht und doch nicht seine Stellung anfeindet? In Gaunt zeigt sich Shakespeares antimonarchomachische Gesinnung, die die Tudorsche Verfassung vom Untertan erwünscht

In York, der bei Shakespeare noch mehr als in dem anonymen Drama und bei Holinshed der treu ergebene Royalist ist, zeigt sich noch deutlicher Shakespeares Einstellung zu dem Konflikt zwischen verletztem Rechtsempfinden und Lehenstreue in des Vasallen Brust Der stets ergebene York hegt bei den Ungerechtigkeiten Richards bittere Gedanken (Rich II 2, 1, 163ff) Er ficht dagegen an und entschuldigt seine Gedanken wider den Lehnsherrn damit

York is too far gone with grief,
Or else he never would compare between (Rich II 2, 1, 184f)

Shakespeares Gewährsmann Holinshed berichtet auch von dem Unwillen des Adels und besonders des alten York über des Königs Ungerechtigkeit gegenüber Hereford⁴⁾ Doch bei Shakespeare

¹⁾ Richard II Erster Teil Ein Drama aus Shakespeares Zeit, hrsg v W Keller, Sh-Jb 35

²⁾ Rich II = The Tragedy of King Richard II

³⁾ Vgl Sh's Holinshed, S 91

⁴⁾ Ebd S 91f

erhebt sich Yorks Unwille zu einer großen Anklage gegen den Tyrannen, die eine prinzipielle Abwehr willkürlicher Eingriffe in die Rechte der Untertanen überhaupt zu sein scheint, so daß man Shakespeares eigene Meinung aus diesen Worten zu vernehmen meint

Take Hereford's rights away, and take from Time
His charter and his customary rights,
Let not to-morrow then ensue to-day,
Be not thyself, for how art thou a king
But by fair sequence and succession?
Now, afore God — God forbid I say true! —
If you do wrongfully seize Hereford's rights,

You pluck a thousand dangers on your head,
You lose a thousand well disposed hearts
And prick my tender patience to those thoughts
Which honour and allegiance cannot think (Rich II, 2, 1, 195ff)

Wie lost Shakespeare, der also nicht den tragischen Konflikt des Lehensmannes bei dem Vergehen des Lehensherrn verschweigt, dieses rechtliche Problem?

York nennt Bolingbrokes Vorgehen gegen den angestammten König Rebellion

But in this kind to come, in braving arms,
Be his own carver and cut out his way,
To find out right with wrong, it may not be,
And you that do abet him in this kind
Cherish rebellion and are rebels all (Rich II 2, 3, 143ff)

Sobald Bolingbroke «nach Recht mit Unrecht» geht, sobald er dazu mehr als sein angestammtes Recht sucht, wird er der Usurpator, von dem Shakespeare sich abwendet. Andererseits wird nun betont, daß Richard der legitime, einzig berechtigte ist. Shakespeare charakterisiert ihn von jetzt ab als den König von Gottes Gnaden. Gegenüber seinen Vorlagen hebt und vertieft Shakespeare seinen König, so daß man des Dichters Interesse und Verständnis für den Träger des Legitimitätsprinzips und des Gottesgnaden-Königtums empfindet.

Bei dem Dichter des älteren Stückes ist Richard «a youth unsettled» (1 R II 1, 3, 25)¹⁾ Nur so weit ist er vom Gottesgnaden-

¹⁾ 1 R II = Richard II. Erster Teil

Königtum erfüllt als es seiner Eitelkeit schmeichelt Ein inneres Königtum fehlt dem unreifen Knaben auf dem Königsthron

Auch Holinshed zeichnet in Richard keine starke, einheitliche Königspersonlichkeit «In hope of life onelie, he agreed to all things that were of him demanded»¹⁾

Dagegen ist Shakespeares Richard II der Träger der Idee des transzendenten, unverantwortlichen, unauslöschlichen Königtums Daß Shakespeare Bodins Kapitel des Hauptwerkes «De Republica» über die «majestas» und über die königliche Stellung «legibus solutus» direkt kannte²⁾, braucht man nicht anzunehmen, waren doch Shakespeares Zeit und England vertraut mit Bodins Ideen und die Zeit Jakobs I, die den Hohepunkt der Entwicklung der Theorie vom Gottesgnaden-Königtum bringt, nicht mehr fern, zeigte ferner Shakespeares großer dramatischer Zeitgenosse Marlowe auch Verständnis für diese Doktrin In Marlowes «Eduard II» fand Shakespeare einen ähnlichen König Doch sichtet diesen Eduard II der Thronraub vor allem als eine körperliche Unbill an, gegen die er sich aufbaut, um dann in Resignation zu fallen Richard II dagegen glaubt an seine unauslöschliche Suveränität Nur er selbst kann seine Untertanen der Pflichten entbinden Mit eigenem freien Willen übergibt er Bolingbroke die Krone, ohne sich aber innerlich des Fürstensinns entledigt zu haben Denn Shakespeares Richard herrscht die Lords an, die ihn von der Königin trennen wollen (Rich II 5, 1, 70ff), gegen seine Mörder kämpft er, «as full of valour as of royal blood» (Rich II 5, 5, 114) Shakespeare verinnerlicht seinen König insbesondere dadurch, daß Richard zur Einsicht seiner Schuld kommt

for the concord of my state and time
Had not an ear to hear my true time broke
I wasted time, and now doth time waste me

(Rich II 5, 5, 47ff)

Shakespeare betont durch den Mund des Gärtners in der von ihm eingefügten Gärtnerszene noch einmal ausdrücklich Richards Schuld

O, what pity is it
That he had not so trimm'd and dress'd his land
As we this garden! (Rich II, 3, 4, 55ff)

¹⁾ Holinshed's Chronicles, II, S 861, London 1807

²⁾ Vgl Hancke, a a O, §§ 1, 5

Daß Shakespeares Richard sein Unrecht einsieht, daß er Absetzung und Kerkerhaft als gerechte Strafe empfängt, konnte vermuten lassen, Shakespeare billige die Entthronung dieses Fürsten. Aus Yorks Stellung zu Richard und Bolingbroke läßt sich das vielleicht ersehen. Die Lehenspflicht hält York so lange bei Richard, bis dieser sich selbst des Throns und seiner Vasallen entäußert hat. Eingriff der Stände oder des Einzelnen läßt Shakespeare durch Carlisle verwerfen (Rich II 4, 1, 144ff). Einem «höheren Zweck» zuhebe bannt York dann seine Anhänglichkeit und sein Mitleid für Richard.

That had not God, for some strong purpose, steel'd
The hearts of men, they must perforce have melted
And barbarism itself have pitied him
But heaven hath a hand in these events
To whose high will we bound our calm contents
(Rich II 5, 2, 34ff)

Die gleiche Treue gilt seinem neuen Lehensherrn

To Bolingbroke are we sworn subjects now,
Whose state and honour I for aye allow (Rich II, 5, 2, 39f)

Die Lehenspflicht erfüllt er selbst dann, wenn er seinen Sohn, der sich für Richard II einsetzen und gegen Bolingbroke revoltieren will, des Hochverrats anschuldigen muß. Yorks Loyalität tritt bei Shakespeare noch betonter hervor. Er fordert sogar den Tod des Rebellen, und hart schiebt er alle Liebe und Rücksicht für die Gattin und Mutter zur Seite (Rich II 5, 2 u 3).

Durch die Gestaltung des Royalisten York in seiner starren Haltung zu dem jeweils herrschenden König — mag er ein «*tyrannus ex parte exercitus*» oder ein «*tyrannus ex parte tituli*» sein — hat Shakespeare den König «*de facto*» als den allein maßgebenden für die rechtliche Einstellung der Untertanen herausgehoben und alle machiavellistischen und monarchomachischen Tendenzen verneint.

Ist damit aber nicht auch indirekt Bolingbrokes Vorgehen gegen den derzeitigen König «*de facto*» Richard verurteilt?

In Bolingbroke scheint Shakespeare schon zur Zeit der Entstehung von «Richard II» nicht einen machthungrigen Kronrauber gesehen zu haben. Shakespeare hat in Richard II den «*tyrannus ex parte exercitus*» betont und sein Unrecht nicht verheimlicht. Bolingbroke ist Richards Widerpart, ein durchaus realistischer,

politischer Charakter Sieht Shakespeares Bolingbroke die Usurpation als eine politische Notwendigkeit an, raumt keine Staatsrason alle Bedenken gegen die Usurpation beiseite? Ob Heinrich von Lancaster bei Shakespeare ein echter Machiavellist ist, laßt sich vielleicht in den späteren Historien, den beiden Teilen von «Heinrich IV», entscheiden

Shakespeare vertritt in «Richard II» staatsrechtliche Anschauungen, wie sie die Tudor-Verfassung und das englische Staatsrecht der Zeit in bezug auf des Königs und der Untertanen rechtliche Stellung proklamieren Er macht keine Zugeständnisse an das monarchomachische System Wie Shakespeare sich zu dem letzten Endes doch durch machiavellistische Machtmittel emporgeworbenen Heinrich IV stellt, bleibt in «Richard II» noch ungelöst

Königin Elisabeth verbot den Druck der großen Absetzungsszene dieses Königsdramas¹⁾ Sie, die sich sogar selbst mit Richard II verglich²⁾, fürchtete, daß diese Historie die Revolution lehrte Da die monarchomachischen Streitschriften sich immer wieder auf positives Recht, auf einmal vorgefallene rechtliche Tatsachen beriefen, wollte sie die Erinnerung an den historischen Richard II, der vom Parlament abgesetzt wurde, vermeiden Jedoch überschätzte Elisabeth die Gedankenfreiheit ihrer Zeit und unterschätzte die Wirkung ihres despotischen Drucks auf die öffentliche Meinung, wenn sie in Shakespeares «Richard II» ein ernsthaftes Thesenstück vermutete Aus der Wirkung, die das Königsdrama beim Publikum hatte, als es in wahrer aufrührerischer Absicht aufgeführt wurde — die Menge stellte sich nicht zu Bolingbroke, d h zu Essex, dem Verschwörer³⁾ — ist zu ersehen, wie wenig monarchomachisch es aufgefaßt wurde

In der hochpolitischen Absetzungsszene (Rich II 4, 1), dem Kernpunkt der Historie, liegt die Spannung, die der ganzen Tudor-Zeit anhaftet, die Polarität nämlich zwischen dem absolutistischen Legitimitätsprinzip mit der Lehre vom Gottesgnaden-Königtum und der Machiavellischen Auffassung vom Kronrecht als dem Recht des fähigsten Bewerbers

Zwischen diesen beiden Polen stehend, hat Shakespeare nicht

¹⁾ Ph Sheavyn, a a O, S 47

²⁾ J Munro, Shakespeare Allusion Book I, 100

³⁾ W Keller, Eml zu «Richard II», a a O, S 80, und Sh Jb 63, S 49

eine individuelle Rechtsanschauung proklamiert, sondern er hebt als Untertan der Königin Elisabeth nur das Eine aus diesen staatsrechtlichen Problemen klar und bestimmt hervor: den unbedingten Respekt des Untertanen gegen den jeweils herrschenden König.

«King John»

Das Königsdrama «König Johann» von 1595 oder 1596, das dem Stoff nach keine Fortsetzung der vorausgegangenen Historien bietet, ist jedoch innerlich mit diesen durch einen einheitlichen Gedanken verbunden und bedeutet in dem Verhältnis Shakespearescher Königsdramen zu staatsrechtlichen Zeitströmungen eine weitere Stufe der Entwicklung. Die Grundfrage nach der rechtlichen Stellung des Königs und der Untertanen ist hier insofern variiert, als es sich um einen durchaus unfähigen und illegitimen Thronrauber handelt.

Laßt Shakespeare hier Tendenzen der Monarchomachen anklingen, die ganz besonders gegen einen derartigen Kronenträger Widerstand und Revolution predigen? Oder billigt er Machiavellis Prinzip, daß die Tüchtigkeit allem maßgebend ist, und laßt den untüchtigen König Johann fallen?

Shakespeare legt dieses Mal die für ihn und seine Zeit maßgebende Chronik Holinsheds ganz zur Seite, nach welcher Johann rechtmäßiger König und sogar «fürstlichen Herzens» war¹⁾. Er nimmt nur das anonyme Drama «The Troublesome Raigne of King John»²⁾ zur Hand. Darin ist König Johann aber Usurpator und Tyrann. Shakespeare richtet sich ohne weitere Kritik nach Tr. R. Es kommt ihm nur auf die Stellung Johanns zu Arthur und darauf an, wie sich der Bastard Faulconbridge zu dem völlig ungeeigneten Regenten und Usurpator stellt.

Der Bastard ist in beiden Dramen der Vertreter der Meinungen der Dichter³⁾. Shakespeares Meinung wird noch deutlicher durch die von ihm eingefügten Monologe des Bastards. Wie löst Faulconbridge den Konflikt zwischen Rechtsempfinden und Lehenstreue gegenüber einem unfähigen, tyrannischen Usurpator?

¹⁾ Holinshed's Chronicles, II, S. 270, 339.

²⁾ The Troublesome Raigne of King John = Tr. R., Sh.'s Library, V, S. 224. Vgl. G. Kopplow, Shakespeares «King John» und seine Quelle, Kiel 1900, S. 54.

³⁾ Ebd. S. 71, 74.

Er bemantelt nicht, daß Johann ein Usurpator ist Zu Hubert, der die Leiche Arthurs fortträgt, sagt er

How easy dost thou take all England up!
From forth this morsel of dead royalty,
The life, the right and truth of all this realm
Is fled to heaven (K J 4, 3, 142ff)¹⁾

Er ist bitter enttäuscht über seinen Herrn

I am amazed, methinks, and lose my way
Among the thorns and dangers of this world
(K J 4, 3, 140f)

Der Bastard des anonymen Dramas verschweigt die Schwächen des Königs²⁾ Shakespeares Faulconbridge erkennt, daß Johann, «indem er das Staatsruder nicht führen kann, sein Unrecht erschwert, es ergriffen zu haben»³⁾ In der Gedankenwelt des Bastardsohnes, des vom Glück Enterbten, der nur auf seine eigene Kraft und Tat vertraut, macht gerade die persönliche Bewahrung vieles aus, ohne aber die Tatsache der Usurpation aus der Welt wegleugnen zu wollen

König Johann selbst spricht über seine unsichere rechtliche Stellung (K J 1, 1, 6 u 1, 1, 39), wenn auch nicht so ausdrücklich wie in Tr R, I Tl, S 241 Doch hat Shakespeare das Moment der Abgabe der französischen Provinzen, wodurch Johann erreichen will, daß man ihm den Rechtstitel zuspreche, aus der Vorlage (Tr R, I Tl, S 250) übernommen (K J 2, 1, 527ff) Auch Shakespeares Königin-Mutter Eleonore glaubt nicht — im Gegensatz zum alten Drama⁴⁾ — an das Recht Johanns (K J 1, 1, 40)

Shakespeare unterstreicht seine ehrliche Meinung, daß Johann Usurpator ist, auch noch durch die Art der Zeichnung Er hat Licht und Schatten besser verteilt als der anonyme Dichter Shakespeares King John ist der ausgeprägte Usurpator-König Darum nimmt Shakespeare dem zarten Knaben Arthur jeden

¹⁾ K J = The Life and Death of King John

²⁾ F Liebermann, Sh als Bearbeiter des King John Herrigs Archiv, Bd 142 und 143

³⁾ Ebd Bd 142, S 190

⁴⁾ Tr R, I Tl, S 224 hier wird Johann dem erstgeborenen Sohn Heinrichs II gleichberechtigt zur Seite gestellt, indem Eleonore nämlich Arthur, Gottfrieds Sohn, übergibt

Stachel außer seinem Recht auf die Krone, darum gibt er dem König die individualisierte Sprache des Thronraubers¹⁾, um Johann jede schatzenswerte Seite zu nehmen, faßt Shakespeare diesen König nicht als den Vorkämpfer des Supremats auf, wie der anonyme Dichter es tat²⁾

Daß bei Shakespeare die Thronrauber-Gestalt gegenüber der Vorlage plastischer herausgearbeitet ist, mag auf den ersten Blick erstaunlich sein. Doch zeigt sich in der Gestaltung des Bastards, daß Shakespeare damit nur betonen will selbst das «verwirrte Königtum» dieses Usurpators verpflichtet. Durch diesen urwuchsigem Burschen verurteilt Shakespeare die Revolution der Barone als schweren Frevel am Königtum. Wenn auch Faulconbridges Ansicht — und damit die des Dichters — nur vom Standpunkt des Königs aus erhellt wird und sie deshalb nicht die große Kluft zwischen dem Despoten und dem Feudaladel sehen, so hat Shakespeare doch nicht den krassen Absolutismus des anonymen Dichters, «weder das Willkurrecht des Despoten über das Leben des Untertanen, noch die Mahnung des Bastards, daß Untertanen den König nicht absetzen dürfen»³⁾. Mag Shakespeare auch, wie Liebermann meint, ersteres aus dramaturgischen Gründen gestrichen haben, so ist sicherlich zu beachten, daß diese Auslassung zur ganzen Einstellung des Dichters paßt, aus einem gewissen inneren Takt heraus das Bild nie nach irgend-einer extremen Seite hin zu verzeichnen. Daß Shakespeare aber wegen dieser Einstellung des Bastards auch nicht etwa als Vertreter monarchomachischer Lehren vom Widerstandsrecht bezeichnet werden kann, ersieht man daraus, daß der Dichter den die Aufrührer zurechtweisenden Bastard in K J 4, 3 einführt, wohingegen er in Tr R (II Tl, S 285) fehlt. Shakespeare macht Faulconbridge anstatt Hubert zum Vermittler zwischen König und Adel. Der Draufganger ist bei Shakespeare innerlich erfüllt von seiner Vermittleraufgabe. Sonst konnte er nicht so versöhnlich zu den aufgebrachten Pairs sagen

Whate'er you think, good words, I think were best

(K J 4, 3, 28)

¹⁾ Liebermann, a a O, Bd 143, S 195

²⁾ Ebd Bd 142, S 199

³⁾ Ebd Bd 143, S 196

Erst bei Shakespeare trägt der Naturbursche Faulconbridge eine hohe Idee in sich. Nicht der unkoniglichen Person wegen reißt er sich los von der Leiche des unglücklichen Arthur, um zu König Johann zu eilen, sondern der nationalen Idee wegen, die der Urheber dieses großen Leides — zwar schlecht — vertritt

I'll to the king
A thousand businesses are brief in hand,
And heaven itself doth frown upon the land

(K J 4, 3, 157ff)

Auch der Tod des Königs, der ohne jede Sorge für Thronfolge und Staatszukunft stirbt, bricht in dem Bastard nicht die Treue zum Königtum. Der König muß fallen, das Königtum aber lebt weiter. Im alten Drama drängt es den Bastard nur zur Rache an Frankreich, Shakespeares Faulconbridge hingegen besonders zur Treue gegen das neue Königtum in König Heinrich, um in der Einigkeit mit den Pairs England stark zu machen durch dieses Friedenswerk (K J 5, 7, 70ff, 100ff, 110ff)

So verachtet Shakespeare durch seinen Bastard-Politiker die krummen, pflichtvergessenen Wege der Lords. Faulconbridge bringt seine feste Einstellung zum Königtum den schwankenden Pairs bei, so daß diese sich vornehmen

We will untread the steps of damned flight,
And like a bated and retired flood,
Leaving our rankness and irregular course,
Stoop low within those bounds we have o'erlook'd
And calmly run on in obedience
Even to our ocean, to our great King John

(K J 5, 4, 52ff)

Daß Shakespeare Johann ganz bewußt und deutlich zum Usurpator stempelt, ist keine tendenziöse, dem Dichter besonders eigentümliche Einstellung. Nach der allgemeinen Rechtsanschauung in Shakespeares England hat man gegen den Usurpator als solchen nichts einzuwenden.

Doch der Besitz allein — ebenso wie die Legitimität allein — machen den König nicht aus. Die persönliche Tüchtigkeit muß dazutreten. Wenn auch in Shakespeares Lieblingsgestalt diese Renaissance-Einstellung lebt, so ist Shakespeare aber doch nicht machiavellistisch gesonnen. Denn der Bastard-Politiker läßt Johann, dem die lebendige königliche Energie von Machiavellis Principe völlig fehlt, nicht fallen.

Shakespeare teilt die Ansicht seines Zeitgenossen Coke, daß Untertanentreue sich auf die Person des Königs bezieht, lehnt aber den gefährlichen negativen Cokeschen Satz «that allegiance is not tyed to his body polittick» ab. Treupflicht gilt nach Shakespeares Bastard der Person des Königs wegen der nationalen Idee des Königtums, die der Kronenträger vertritt. Das ist die goldene Mitte zwischen Cokes Theorie, die den Keim der Revolution gegen den «tyrannus ex parte exercitu» in sich trägt, und der gegensätzlichen Meinung «that legiance is tyed to the kingdome and not to the person of the King», die unter Jakob I. die meist vertretene wird.

Das Königsdrama «King John» bietet eine weitere Entwicklungsstufe in der Losung der Grundfrage: Welche Stellung nimmt der jeweilige Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein? Denn aus der Erstlingshistorie «Heinrich VI.» ist Shakespeares Stellung zu dort anklingenden monarchomachischen und machiavellistischen Tendenzen noch nicht klar zu erfassen, in «Richard III.» lehnt er elisabethanisch-machiavellistische Rechtsanschauungen ab, in «Richard II.» wird es deutlich, daß es in der rechtlichen Stellung des Königs nicht allein und ausdrücklich auf Geburts- oder Verdienstrecht ankommt, aus «King John» ist ganz deutlich zu ersehen, daß Shakespeare nichts gemeinsam hat mit den Vertretern von der Lehre des Widerstandsrechtes gegen den «tyrannus ex parte exercitu», gegen den unfähigen Herrscher und gegen den «tyrannus absque titulo». König Johann ist der Herrscher, dem Verdienst- und Geburtsrecht fehlen. Gerade letzteres betont Shakespeare, damit es ganz klar hervortritt, daß auch solchen Fürsten die Lehenspflicht gilt. Shakespeare hat auch nichts gemeinsam mit dem Machiavellismus, der nur den erfolgreichen und tüchtigen Fürsten anerkennt.

Zwischen den Extremen der staatsrechtlichen Strömungen seiner Zeit stehend, wahrt Shakespeare in seinem Bastard-Politiker das Mittelmaß der «balanced Tudor polity».

«King Henry IV.» (Parts I, II)

In «König Johann» hat Shakespeare den Konflikt zwischen Rechtsempfinden und Lehenstreue dahin beantwortet, daß die monarchomachische Rebellion selbst gegen einen unfähigen Tyrannen und Usurpator verwerflich ist, weil der Friede des Landes dadurch bedroht wird.

In der nachstfolgenden Historie, dem ersten Teil von «Heinrich IV» (etwa 1597), wird die Frage aus «Richard II», wie Shakespeare sich zu dem durch machiavellistische Mittel emporgekommenen Rebellen und Usurpator Bolingbroke stellt, wieder aufgenommen

Wenn Shakespeare in dem Royalisten York in «Richard II» den Vertreter des Legitimitätsprinzips gezeichnet hat, der den tyrannischen Richard ermahnt, sich nicht an Bolingbrokes Rechten zu vergreifen, weil er dadurch den Glauben an das Recht überhaupt erschüttere (Rich II 2, 1, 195ff), der aber Bolingbrokes Tun Rebellion nennt und seines angestammten Königs Richard Platz verteidigt, und wenn Shakespeare gerade diesen Royalisten York nachher ausdrücklich als den eifrigsten Verteidiger der Rechte des neuen Königs Bolingbroke betont, so mochte man aus solcher Gestaltung des alten York den Gedanken entnehmen, daß Heinrich von Herefords Usurpation nicht so zu motivieren ist wie etwa Johannso der Richards III Thronraub

Andererseits hat aber Shakespeare am Schluß von «Richard II» durch die Kerker-Szene alle Sympathie auf Richard, den gelauterten, echten König gelenkt. Heinrich IV steht da als der Verbrecher am rechtmäßigen Königtum, der seine Tat durch einen Kreuzzug suhlen will (Rich II 5, 6, 49ff)

Wie stellt sich Shakespeare in den beiden Teilen von «Heinrich IV» zu Bolingbroke, der wie ein Monarchomache den «tyrannus ex parte exercitus», seinen Lehenherrn, stürzte und durch machiavellistische Machtgriffe und politische Klugheit die Königskrone erlangte?

Den Kreuzzugsplan nimmt der unruhige Usurpator in 1 H IV 1, 1, 1ff¹⁾ wieder auf. Heinrich IV fürchtet, daß die, die ihm zum Throne verhelfen, ihn am ersten zu stürzen suchen. Um die Lords von allen rechtlichen Zweifeln abzubringen, will er sie beschäftigen. Seinem Sohn enthüllt er später auf dem Sterbebett diesen tiefsten Grund

which to avoid,
I cut them off, and had a purpose now
To lead out many to the Holy Land,
Lest rest and lying still might make them look
Too near unto my state (2 H IV 4, 5, 209ff²⁾)

¹⁾ 1 H IV = The First Part of King Henry IV

²⁾ 2 H IV = The Second Part of King Henry IV

So erkannte Machiavelli in den Helfershelfern eines neuen Fürsten die ersten und gefährlichsten Feinde des Usurpators («Fürst», 3 Kap) und riet seinem Principe des ofteren, sich von den Waffen und dem Glück anderer unabhängig zu machen («Fürst», 7 Kap) und niemand von seinen Helfershelfern zu schonen

Wie Shakespeare sich zu dem rankevollen Bolingbroke stellt, zeigt sich besonders in der Charakterisierung Percys Der Balladenheld Percy wird die lichte, ehrliche Hauptfigur neben dem Prinzen Heinz Shakespeare läßt nach Holnshed¹⁾ Percy erklären, daß der «schnode Politiker Bolingbroke» Mortimer als den eigentlichen Thronprätendenten fürchte und ihn deshalb nicht auslösen wolle (1 H IV 1, 3, 158ff) Durch Percy hören wir auch, daß Bolingbroke ihm und seinem Vater Northumberland vorgetauscht habe, er wolle nur seine Güter von Richard zurückhaben und die Mißstände im Lande beseitigen, aber Richards Person und Amt nicht angreifen (1 H IV 4, 3, 52ff) In «Richard II» dagegen hat Shakespeare Northumberland als den ersten und seines monarchomachischen Tuns voll bewußten Helfershelfer Bolingbrokes bei der Absetzung Richards unterstrichen, trotzdem Shakespeare es auch damals schon so bei Holnshed lesen konnte, wie Percy es nun motiviert Es kommt Shakespeare jetzt darauf an, Bolingbroke als den von Anfang an rebellischen Monarchomachen darzustellen, der seine Helfer über das letzte Ziel tauschte, sie durch die gerecht scheinende Außenseite seines Vorgehens gegen Richard gewann Damals war Heinrich von Lancaster ganz «Fuchs», wie Machiavelli seinem Fürsten rat («Fürst», 18 Kap) Sobald er merkt, daß seine Helfer Gewalt und Eigenwillen ihm gegenüber zeigen, hegt er Verdacht Die Helfer richten sich selbst dadurch zu Grunde So weist es auch Machiavelli für ähnliche Fälle nach («Fürst», 3 Kap) Heinrich IV wird nun der «reißendste Wolf»

I will from henceforth rather be myself,
Mighty and to be fear'd, than my condition,
Which hath been smooth as oil, soft as young down,
And therefore lost that title of respect
Which the proud soul ne'er pays but to the proud
(1 H IV 1, 3, 5ff)

Bolingbroke weiß sich wie der Principe zu drehen und zu wenden je nach den Umständen Er, der durch die Gunst des Volkes

¹⁾ Vgl Sh's Holnshed, S 134ff

und die Hilfe der Großen zum Thron gekommen ist, weiß es wie der Florentiner («Furst», 9 Kap), daß man sich von der Gunst des Adels weniger Sicherheit und Treue versprechen kann als von dem Volk. Darum ist er so schroff gegen die Adelsrevolutionäre, darum empfiehlt er seinem Sohn, sich um des Volkes Anhanglichkeit und Achtung zu bewerben (1 H IV 3, 2, 39ff). Percy hat nichts von dieser politischen Ader an sich, rau, polternd, unbeherrscht, aber ehrlich ruft er seine Meinung von dem «schnoden Politiker Bolingbroke» «mit der scheinbaren Stern der Billigkeit» in die Welt hinaus (1 H IV 1, 3, 241, 1 H IV 4, 3, 82). Der eigentliche Rebell ist bei Shakespeare wie beim Chronisten¹⁾ Worcester. Shakespeares Worcester macht den Anschlag, die Gefangenen auszunutzen, um mit dem Feind gemeinsame Sache gegen Heinrich zu machen (1 H IV 1, 3, 258). Er hat nicht die Überzeugung von der Rechtmäßigkeit ihres Tuns wie Percy und Douglas (1 H IV 4, 1). Bei Shakespeare wie in der Chronik²⁾ verheimlicht er das versöhnende Angebot des Königs. Shakespeares Worcester begründet sein Tun in dem Argwohn, den er gegen den argwohnischen Bolingbroke hege (1 H IV 5, 2). Percy, die Seele in der Ausführung der Rebellion, ist nicht der schnode, boswillige Anstifter einer hinterlistigen Politik.

Wie klingt das Lied vom tapferen Percy aus, der durch die argwohnische Behandlung Mortimers zum Abfall von seinem neuen Lehnsherrn, zur Rache an Heinrich IV, der ihn anders belohnt, als er ihm vor seiner Usurpation versprach (Rich II 2, 3, 45ff), getrieben wird und Mortimer an Stelle Bolingbrokes zum König machen will? Prinz Heinz, der Vertreter der wahren Legitimität, besiegt nach Shakespeare (1 H IV 5, 4, 59ff) — im Gegensatz zur Chronik³⁾ — «den tapfersten Rebellen Heinrich Percy». Shakespeare zeigt dadurch, obwohl er Percys Natur hebt und Bolingbroke einen schnoden Politiker nennen läßt, daß er die Adelsrevolution verneint. Sie hat das ganze Land wie mit einem verheerenden Feuer überschwemmt und gereicht Percy zur Schmach, wie der echte Erbe der Krone, Shakespeares Prinz Heinz, sagt (1 H IV 5, 4, 100). Percys Tun bleibt also bei Shakespeare Rebellion, wenn sie auch vom Adel geführt wird gegen den «tyrannus ex defectu tituli», den schnoden Politiker.

¹⁾ Vgl. Sh's Holinshed, S 133

²⁾ Ebd. S 144f

³⁾ Ebd. S 147

1598/99 setzt Shakespeare die Historie von Heinrich IV fort. Bolingbrokes Unrecht gegen König Richard wird auch hier nicht bemantelt. Aufruhr und Unruhe sind weiterhin um König Heinrich. Die Erinnerung an die Absetzung Richards quält den neuen König. Daß Bolingbroke, im Besitze der erstrebten Krone, ruhelos über seine Tat nachsinnt, beweist, daß Shakespeare in Heinrich IV nicht einen elisabethanischen Machiavellisten wie in Richard III gesehen hat, der nichts weiter als ein machthungeriger Thronrauber ist. Beim Chronisten und in der alten Historie «The Famous Victories of Henry V»¹⁾ ist nichts von der Problematik des Usurpators Bolingbroke, der seine Usurpation dadurch zu beschönigen hofft, daß er sie eine «politische Notwendigkeit» nennt.

I had no such intent
But that necessity so bow'd the state
That I and greatness were compell'd to kiss
(2 H IV 3, 1, 72ff)

Man wird bei dieser Stelle an Machiavelli erinnert, der im 6. Kapitel des «Principe» von dem neuen Fürsten, der sich durch Verdienst zum Thron aufgeschwungen hat, sagt, daß dieser dem Glück nichts weiter zu verdanken habe als die Gelegenheit, daß seine Größe diese aber erkannte und ergriff, daß bei ihm, um ein gutes Ziel zu erreichen, schlechte Mittel erlaubt seien, daß er — von der *virtu ordinata* beseelt — der Staatsraison wegen das Gesetz bricht. Damit aber bei Shakespeare eine direkte Beeinflussung vom echten Machiavellismus mit dem Begriff von der Staatsraison nachweisen zu wollen, wäre nicht angebracht. Shakespeare hat vielleicht die Stimmung, die diese neue staatsrechtliche Modellehre mit sich brachte, gespürt. Jedoch ist Heinrich IV kein reiner Machiavellist. Er weiß den Konflikt zwischen der inneren guten, moralischen Haltung und der schlechten Tat, die die Staatsraison fordert, nicht zu lösen. Shakespeares Heinrich IV macht die Einsicht, «daß er nach Recht mit Unrecht gegangen ist», zum «gewissensschweren Trauerkönig»²⁾. Er leidet so schmerzlich unter seiner neuen Würde, daß er den armen Untertan beneidet um seinen Frieden.

¹⁾ «The Famous Victories» = F V, zit. nach der Seitenzahl in Sh.'s Library, V S 321ff.

²⁾ A. Brandl, Shakespeare, Berlin 1922, S. 239.

Then happy law, lie down!
 Uneasy lies the head that wears a crown

(2 H IV 3, 1, 30f)

Auf der Höhe seiner Erfolge fühlt er sich wie die Reichen

That have abundance and enjoy it not (2 H IV 4, 4, 108)

In den Vorlagen ist nichts von der Atmosphäre, die um den Shakespeareschen Heinrich IV mit dem vom Unrecht gedruckten Wesen liegt. Die Schwermut, die Bolingbroke überfällt (2 H IV 3, 1, 4ff), zeigt die ganze erschütternde tragische Tiefe dieses Shakespeareschen Usurpators.

Wenn auch Bolingbroke bei Shakespeare die Usurpation eine politische Notwendigkeit nennt und der tüchtige Usurpator den schlechten eigenwilligen legitimen Richard II überwindet, wenn auch durch York in «Richard II», durch Prinz Heinz in «Heinrich IV» gesagt ist, daß Bolingbroke nun der neue Lehnsherr ist, dem man Gefolgschaft schuldet, so bleibt dennoch als wesentlich bestehen, daß Shakespeare Bolingbrokes Eingriff in die Legitimitätsrechte Richards, die Verletzung der Tradition durch die Gestaltung Bolingbrokes als eines gewissensschweren Trauerkönigs als das schwerste Unrecht bezeichnet.

Also ist Shakespeare kein Monarchomache. Selbst den tüchtigen Realpolitiker an Stelle des ungeeigneten Königs billigt er nicht. Die Ansicht der Volkssouveränitätsvertreter, daß der Usurpator zum legitimen König ernannt werden könne, lehnt er ab wie auch die monarchomachische Theorie, daß zum mindesten die Stände das Widerstandsrecht gegen den tyrannus ex parte exercitu haben. Nun hat aber Richard auf die Krone verzichtet, und nach englischer und allgemein staatsrechtlicher Anschauung wird dann der Usurpator legitim. «Legitim» wird Bolingbroke dadurch wohl, aber nur insofern, als er als König de facto der Maßgebende für das rechtliche Bewußtsein seiner Untertanen wird, aber seine moralische rechtliche Schuld wird dadurch nicht aufgehoben.

Shakespeare ist auch kein Machiavellist, der den Relativismus des politischen Handelns predigt und des Zweckes wegen unrechte Mittel legitimiert. Der «Machiavellist Bolingbroke» wird erdrückt von dem Zwiespalt. Seine Herrschaft ist nicht wie beim neuen Fürsten Machiavellis gesicherter als die des angestammten. Rebellion von allen Seiten und vor allem seine eigenen Zweifel unter-

graben den Glauben an seine Rechtmäßigkeit in seinem und seiner Untertanen Rechtsbewußtsein

In Shakespeares Historie «Heinrich IV», 1 und 2 Teil, spiegeln sich manche Einstellungen des englischen Staatsrechts und der Tudor-Verfassung gegenüber staatsrechtlichen Zerstörungen wider. Heinrich IV ist der Hochverräter, der gegen «the Law of Treason» verstößt, der bei den Elisabethanern verpönte Monarchomache. Als König *de facto* dagegen ist er der maßgebende Lehnsherr. Shakespeare bemantelt nicht die tyrannischen Vergehen des legitimen Königs und die usurpatorischen Eingriffe des Politikers und bewahrt dennoch die einsichtsvolle Einstellung des Elisabethaners, der es als die vornehmste staatsrechtliche Gesinnung des Untertanen ansieht, den König *de facto* zu bejahen.

«King Henry V»

Alle Bedenken, die gegen die Könige der vorausgegangenen Historien geäußert werden konnten, die die rechtliche Stellung in der Herrscher und der Untertanen Meinung erschütterten und revolutionären monarchomachischen oder rücksichtslosen machiavellistischen Tendenzen freien Spielraum ließen, scheinen in Shakespeares vorletztem Königsdrama ausgeschaltet zu sein. Denn Heinrich V, «the climax of his series of studies in English king-craft»¹⁾, ist der fähige, starke, gute, rechtmäßige König *de facto*. Wie ist bei Shakespeare eines solchen Königs Auffassung von der Souveränität und wie die Stellung der Untertanen zu diesem Kronenträger?

In der ältesten Historie, 1 H VI, scheint Shakespeare noch nicht die Absicht gehabt zu haben, Heinrich V als den König zu charakterisieren, der jenseits aller rechtlichen Zweifel und rechtlichen Schuld steht. Denn in der von Shakespeare erfundenen Mortimer-Szene (1 H VI 2, 5) wird Heinrichs rechtlicher Anspruch auf die Krone durch Anhänger der Yorkschen Partei verneint und Heinrich als ein unrecht handelnder Usurpator dargestellt. Daneben finden sich zwar auch schon in diesem ersten Königsdrama Hinweise auf den Musterkönig Heinrich V (1 H VI 1, 1, 7, 1 H VI 4, 3, 51 u. a.). In «Richard II» (5, 3, 19ff.) wird auf den Prinzen Heinz hingewiesen. Doch Shakespeares Interesse an dieser Königsgestalt wird erst deutlich in «Heinrich IV». Da

¹⁾ J. Marriott, *English History in Shakespeare*, New York 1918, S. 135

findet man eine feine organische Entwicklung in dem Werdegang des jungen Prinzen Heinz durch die beiden Teile der Historie hindurch. Alle Vorgänger Shakespeares scheiterten an dem Widerspruch zwischen dem jungen Prinzen und dem späteren König Heinrich V, den auch Shakespeares Hauptquelle, «The Famous Victories of Henry V», zeigt¹⁾ Alles Unwürdige, was nicht zu einem späteren Heldenkönig paßt, laßt Shakespeare fallen²⁾ Shakespeares Prinz Heinz nährt nur den Schein, der wider ihn ist, um sich dabei im Grunde nichts zu vergeben. Durch die fortwährende Gegenüberstellung mit Percy rückt Shakespeare ihn ins rechte Licht. Heinz befiehlt nach Shakespeare des Helden Douglas Freisetzung (1 H IV 5, 5, 25ff), während Holinshed diese ritterliche Tat Heinrich IV beilegt³⁾ Am Schluß von 2 H IV ist Heinrich V ein harmonischer, kerniger Charakter, der die Krone als rechtmäßiger Erbe in Besitz genommen hat und als der nächste Erbe Heinrichs IV diese angestammte Ehre behaupten will (2 H IV 4, 5, 221ff). Nicht wie ein rebellischer Machtgieriger hatte er seinem sterbenden Vater die Krone vorzeitig entrissen, sondern er wollte das Legitimitätsprinzip erfüllt sehen (2 H IV 4, 5, 20ff).

In «Heinrich V» wird er die alles beherrschende, sympathische, aufrechte Heldengestalt. «He combines perfect simplicity with perfect dignity and both with the supreme gift of personal magnetism»⁴⁾ Was Shakespeares Heinrich V gegenüber der Vorlage mehr an Vorzügen hat, das entnimmt der Dichter der lancastisch gefärbten Chronistik und der traditionellen Überlieferung von dem Sieger von Agincourt. Sind nicht vielleicht auch manche Züge in diesem Idealkönig zurückzuführen auf Bestrebungen der Zeit, einen Musterkönig zu umschreiben?

Shakespeares König Heinrich V legt mehr Gewicht auf die Rechtsfrage als der der Chronik und des alten Dramas (H V 1, 2)⁵⁾

¹⁾ P. Kabel, Die Sage von Heinrich V bis zu Shakespeare, a. a. O., S. 94ff., 139.

²⁾ So die Ohrfeigenaffäre des alten Stücks. Die Wiedereinsetzung des Richters durch den neuen König, die diesen als gerechten und weisen Fürsten dokumentiert, zieht Shakespeare wieder herbei. Keller, Sh.-Ausgabe, a. a. O., Bd. V, 15. Tl., S. 211, 218.

³⁾ Sh.'s Holinshed, S. 148.

⁴⁾ Marriott, a. a. O., S. 139.

⁵⁾ H V = The Life of King Henry V.

Er bittet wiederholt die Ratgeber, an ihre große Verantwortung zu denken, die sie damit auf sich laden, wenn sie ihm den Krieg gegen Frankreich als gerecht und billig darstellen. Auch beim Chronisten¹⁾ und dem anonymen Dichter (F V S 351) gewährt der König dem frazzosischen Gesandten Gehör. Nur Shakespeares König aber motiviert diese Audienz ausdrücklich:

We are no tyrant, but a Christian king,
Unto whose grace our passion is subject
As are our wretches fetter'd in our prisons,
Therefore with frank and with uncurbed plainness
Tell us the Dauphin's mind (H V 1, 2, 241ff)

Ähnlich lauteten die programmatischen Worte bei seinem Regierungsantritt:

This is the English, not the Turkish court (2 H IV 5, 2, 47)

Des Machiavellisten Richard III egoistische Selbstsucht wird damit abgelehnt. Heinrich hält die Legitimität hoch:

Not Amurath an Amurath succeeds,
But Harry Harry (2 H IV 5, 2, 48)

Kein wilder Eroberer, kein rücksichtsloser Machiavellist will er sein, der anderer Meinung nicht anhört und absolutem Egoismus folgt, sondern ein christlicher Fürst ist er, wie ihn Erasmus in seinem Fürstenspiegel «Institutio principis Christiani» umschrieben hat, in dessen Einflußsphäre Shakespeares Zeitgenossen stehen, wie u. a. Thomas Eliot, der in seinem, der Tudor-Zeit wohlbekannten «Gouverneur» auf Erasmus hinweist²⁾. Erasmus vertritt die Auffassung vom Herrscher als erstem Gesetzeswächter, vom sanften und ruhigen Naturell des Herrschers, daß der Fürst nie schuldig sein soll an irgendwelchem Übelstand im Staate, weil er ein Abbild Gottes ist³⁾.

In H V 2, 2 werden Cambridge, Scroop und Grey als gemeine Hochverräter vom König entlarvt. In 1 H VI 2, 4 und 2, 5 dagegen wurde dieselbe Angelegenheit so dargestellt, als ob Cambridge, der sich für den rechtmäßigen, unterdrückten Thronerben einsetzte, Heinrich V. lastig gewesen sei. Holnshed⁴⁾ berichtet auch,

¹⁾ Shs Holnshed, S 173

²⁾ Th. Eliot, «The Governour», edit. by Croft, London 1880, I, S 95

³⁾ K. Schröder, Platonismus in der Engl. Renaissance, Berlin 1920, S 53

⁴⁾ Vgl. Shs Holnshed, S 175

daß Cambridges wahre Absicht gewesen sei, dem Grafen von March die Krone zu erkämpfen, und nur vortauschte, von den Franzosen als Spion benutzt worden zu sein. Shakespeare läßt diesen Bericht des Chronisten fallen, sein König ist völlig schuldlos, rechtlich unbestritten. Nach Shakespeare ist die Liebe des Königs zu Scroop größer als nach Holinshed (Heinrichs Monolog 2, 2, 94ff). Dadurch wird des Königs Gerechtigkeit noch besser beleuchtet. »The most excellent vertue named iustyce« (Eliot, »Gouverneur«, III, 1 Kap.), die vornehmste Eigenschaft im Sinne des humanistischen Ideals der Shakespeare-Zeit¹⁾, besitzt Heinrich V. in ganz besonderem Maße. Die Verräter fallen bei Shakespeare selbst ihr Urteil (H V 2, 2, 44ff) und gestehen als Verurteilte reuig ihre Schuld ein (H V 2, 2, 151ff). Heinrich steht nun sicher und makellos da als der legitime, rechtlich handelnde Kronenträger. Den Hochverrat hat er im Keime erstickt in beherrschter und gerechter Weise. Monarchomachischen Tendenzen gegen Heinrich V. als tyrannus ex defectu tituli oder tyrannus ex parte exercitū, die auf Grund des chronistischen Berichts und Shakespeares eigener Erstlingshistorie hatten wuchern können, nimmt Shakespeare in diesem Königsdrama jedwede Ansatzmöglichkeit.

Heinrichs Tapferkeit betont auch Halle, auf den Holinshed sich beruft²⁾. Heinrichs ganze Lebenshaltung drückt sich bei Shakespeare in folgenden Worten seines Heldenkönigs aus:

In peace there's nothing so becomes a man
As modest stillness and humility
But when the blast of war blows in our ears,
Then imitate the action of the tiger (H V 3, 1, 3ff)

Seine Schlichtheit in friedlichen Zeiten betont Shakespeare, nimmt mit Freude solche Züge aus dem volkstümlichen anonymen Drama auf oder ersinnt neue. Er stellt den Soldatenkönig in das ihm eigentümliche Soldatenmilieu, erfindet Motive wie die Handschuhepisode (H V 4, 1, 220ff, 4, 7, 125ff), die glanzend des Königs Kunst zeigt »to sound the very base-string of humility« (1 H IV 2, 4, 6).

Mit solcher Einstellung überbrückt Heinrich V. die große kritische Kluft zwischen Herrschersouveränität und Untertanenabhängigkeit, die manchem denkenden Menschen um die Wende

¹⁾ Schroder, a. a. O., S. 98

²⁾ Vgl. Sh. s. Holinshed, S. 203ff

des 16. Jahrhunderts Sorgen machte, die manchen Königen des Shakespeareschen Historienzyklus zum Verhängnis wurde

Heinrich V. besitzt «maiestie», die Ehre vom Fürsten verlangt («The Gouverneur», II, 2. Kap.) «Maiestie» ist Würde, mit Leutseligkeit gepaart, nach Ehre. Dieser Adel der Einfachheit, die Verbindung von «perfect simplicity with perfect dignity, and both with the supreme gift of personal magnetism»¹⁾, ist der Grundzug in Heinrichs Charakter. «Personal magnetism» haben auch Machiavellis Fürsten in sich, doch wirkt diese Gabe da zerstörend, dämonisch. Isohert sind sie allmächtig gegenüber dem Untertan. Die schlichte Größe Heinrichs kontrastiert sehr stark mit dem lauten Prahl der Franzosen (H. V. 2, 4), besonders mit dem des Dauphin (H. V. 3, 5, 3, 7, 4, 2), der bei Shakespeare im Gegensatz zur Chronik²⁾ und F. V. (S. 358ff.) im Felde anwesend ist. Um seinen Helden möglichst zu heben, hat Shakespeare die Franzosen chauvinistisch verzeichnet. Holinshed hat nur den knappen Hinweis «the French were full of game»³⁾. Der anonyme Dichter bahnt die Gegenüberstellung an. Shakespeare baut sie aus.

Zu den Herrschertugenden, die Ehre aufzählt, gehört auch «moderation — a spice of Temperaunce» («Gouverneur», III, 21. Kap.) Diese Eigenschaft, die von allen Humanisten der Shakespeare-Zeit gern an einem Fürsten gesehen wird⁴⁾, zeigt ausdrücklich nach Shakespeare auch Heinrich V., denn Holinshed berichtet die Plunderung des eroberten Harfleur⁵⁾, Shakespeares Heinrich V. dagegen befiehlt «Use mercy to them all» (H. V. 3, 3, 54). Heinrich, der im Kampf ungestüm vorgeht gegen seine Feinde (H. V. 3, 1, 5ff.), läßt sich nicht von Rachsucht und Ungerechtigkeit hinreißen. Er ist kein wilder Eroberer, sondern will nur sein gutes, angestammtes Recht. Erfüllt von seiner gerechten Sache, geht er vor der Entscheidungsschlacht im Lager umher und macht allen Mut (H. V. 4, Chorus).

In der 1. Szene des 4. Aufzuges, die ganz Shakespeares Eigentum ist, hat der Dichter mit tiefem Ernst sich darüber geäußert, ob dem Kronenträger eine besondere Vorzugsstellung gegenüber dem Untertanen durch den Titel eingeräumt ist. Wie Erasmus,

¹⁾ Marriott, a. a. O., S. 139

²⁾ Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 183

³⁾ Ebd. S. 185

⁴⁾ Kabel, a. a. O., S. 124

⁵⁾ Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 181

«who struck at the root of the notion that a prince having received his kingdom *jure divino* had a right to use it for his own selfish ends» (Ehot, «The Gouverneur», I, S 95), wie der große Rotterdamer Humanist das Königsamt mehr als eine schwere Pflicht und große Aufgabe auffaßte, ebenso betont Shakespeares Idealkönig, daß die äußeren Zeichen der Königswürde — Balsam, Zepter, Krone — nichts weiter als Zeremonien sind und dem König keine Sonderstellung gegenüber dem Untertanen einräumen (H V 4, 1, 277ff) Shakespeare verneint damit nicht ein göttliches Recht der Könige, sondern nur die verstiegenen absolutistischen Ideen, die dahinzielen, daß dem Gottesgnadenkönig moralisch eine Sonderstellung eingeräumt werde. Der König hat nur insofern eine Sonderstellung, als er besonders hohe Aufgaben hat, göttliche Pflichten gegenüber seinem Land und seinen Untertanen. Als Korrelat dieser Pflichten hat der König auch ein besonderes, göttliches Recht.

Der König hat keine Verantwortung für die Seele seines Untertanen. Er muß aber des Untertanen Pflicht, seine tatkräftige Mithilfe für den Schutz des Landes verlangen.

Every subject's duty is the king's, but every
subject's soul is his own (H V 4, 1, 187)

Damit ist die Grenze der königlichen Vollmacht angegeben. Der König darf das Gewissen des Untertanen nicht vergewaltigen. Shakespeare beantwortet so — wahrscheinlich unbewußt — die große Kernstreitfrage nach den Schranken der Herrscher-souveränität. Auch Erasmus hatte in seiner «Institutio» das Heil des Volkes zu suchen als die vornehmste Norm für alle Fürstenziele angesehen und diese über die Beachtung der königlichen Prerogative gestellt¹⁾. Shakespeare läßt seinen Idealkönig diese ernststen Gedanken erwägen in der Unterhaltung mit den einfachen Soldaten Bates und Williams. Heinrich V. holt sich ihre Zweifel mit Geduld an und bringt die beiden zur Einsicht, so daß sie sich vornehmen, wacker für ihn zu fechten (H V 4, 1, 87ff). Heinrich zeigt die wahre «maiestie», die sich nicht in ihrem Würdegefühl verzehrt und verbietet, daß der Untertan sich mit der königlichen Prerogative beschäftigt, sondern die mit Leutseligkeit die Königs- und Untertanenpflichten auseinandersetzt.

¹⁾ Vgl. Ehot, The Governour I, S 95

Wie schwer selbst dieser ganzlich untragische König an seinem Königsdasein leidet, zeigt sich in seiner Meditation über den Königsstand (H V 4, 1, 247ff) Tiefe und Verstandnis für sein schweres Amt gehen Heinrich V nicht ab. Kein Zug im Bild des Lieblingskönigs darf fehlen.

Wirft Shakespeare dadurch einen Schatten auf Heinrichs Legitimität, daß er seinen König vor der Schlacht von Agincourt Gott bitten läßt, des Vaters Usurpation nicht an ihm rachen zu wollen (H V 4, 1, 309ff)? Shakespeares Heldenkönig bemantelt nicht seines Vaters Schuld. Daß Heinrich V das Unrecht seines Vorgängers durch Sühnewerke gut zu machen sucht, weiß Shakespeare aus Holinshed¹⁾. Er selbst ist ohne rechtliche Schuld, wie Shakespeare ausdrücklich in 2 H IV 4, 4, 190f schon betont und des öfteren in «Heinrich V» wiederholt. Bolingbrokes Usurpation verdunkelt auch nicht Heinrichs makellosen, rechtlichen Anspruch auf die Krone. Denn er ist befähigt, eine ererbte rechtliche Schuld zu sühnen durch seine Einstellung zum Königtum, die nicht persönliche und dynastische Interessen vertritt, sondern allein des Landes Heil sucht.

Die großen staatsrechtlichen Fragen des 16. Jahrhunderts können nicht hineingreifen in dieses Königsdrama. Heinrich V steht jenseits aller rechtlichen Schuld und jeglichen rechtlichen Zweifels. Sein Königsrecht ist ihm nur das Korrelat seiner Königspflicht. Der Zwist zwischen Rechtsempfinden und Lehenstreue hort für den Vasallen auf. Die Kluft zwischen Herrschersuveranität und Untertanenunterwürfigkeit überbrückt er durch Vertraulichkeit mit dem Volk und dadurch, daß er sie alle untereinander und mit seinem Thron durch ein großes nationales Ziel, Kampf gegen den Erbfeind, verbindet. — Eine ähnliche Einstellung reist auch Shakespeares große Königin Elisabeth auf. — Nur die positiven, aufbauenden Ziele der idealistischen Humanisten der Shakespeare-Zeit finden Anklang.

Shakespeares Begeisterung für Heinrich V, die sich in der Stoffbehandlung ebenso ausdrückt wie in den eingefügten Chorreden, zeigt, daß er einen König solchen Formats bejaht. Antimonarchomachisch und antimachiavellistisch ist also Shakespeares staatsrechtliche Gesinnung.

¹⁾ Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 188.

«King Henry VIII »

Bringt die auf «Heinrich V» folgende Historie, das letzte Königsdrama im Shakespeareschen Historienzyklus, eine Entwicklung oder eine Ergänzung zu dem Grundthema dieser Dramenreihe?

So zwiespaltig die chronistische Grundlage zu diesem Königsdrama ist, so unharmonisch ist auch Shakespeares «König Heinrich VIII» Holnshed bietet dem Dichter nur vollkommen kritiklose Kompilation von Berichten für und wider den König. Darum ist Shakespeares Urteil über Recht und Unrecht gerade hier, wo er sich — wie auch sonst hauptsächlich — in den Tatsachen und im Urteil an seinen Gewährsmann halt, so schwer zu fassen.

Daß Shakespeare diesen Zwiespalt nun einfach übernimmt, konnte eine gewisse Unlust an der Gestaltung dieses Königs veranlassen. Wurde man zu weit gehen, wenn man aus dieser unharmonischen Zeichnung Interesselosigkeit und vielleicht damit sogar Ablehnung dieses Tudor-Königs bei Shakespeare annahm?

Aus der Gestaltung der Königin Katharina, die gegenüber der chronistischen Quelle manches enthält, was nur Shakespeares Eigentum ist, läßt sich vielleicht erkennen, wie Shakespeare sich zu dem absolutistischen Heinrich VIII stellt.

In H VIII 1, 2 bittet Shakespeares Königin, das Übel der Erpressungen einzustellen, weil dadurch des Königs Ehre angegriffen wird. Sie warnt vor

Language unmannerly, yea, such which breaks
The sides of loyalty, and almost appears
In loud rebellion (H VIII 1, 2, 27ff),

und sie fürchtet, daß

Tongues spit their duties out, and cold hearts freeze
Allegiance in them, (H VIII 1, 2, 61)

Holnshed berichtet zwar auch von ungebuhrlichen Steuern, gegen die sich die Untertanen auflehnen¹⁾ Shakespeares Königin ist Fürbitterin für das bedrückte Volk und Anklagerin Wolseys, der die harten Steuern ausgeschrieben hat. Sie erinnert den König daran, daß Ungerechtigkeit und absolute Willkür den Keim zu monarchomachischer Gesinnung legen. Sie tritt für des Königs

¹⁾ Vgl. Sh's Holnshed, S. 431ff

und der Untertanen Recht ein gegen Wolsey Heinrich VIII scheint dem Billigkeitsgefühl der Königin beizupflichten

We must not rend our subjects from our laws,
And stick them in our will (H VIII, 1, 2, 98),

und er ist wie beim Chronisten¹⁾ erschreckt, erstaunt, erzürnt über diese Ungerechtigkeit gegenüber den Untertanen und über solche Gefährdung seiner rechtlichen Stellung

Katharina ist bei Shakespeare auch weiterhin die Mahnerin zu Recht und Billigkeit. Entgegen der Chronik bittet sie für Buckingham (H VIII 1, 2, 109f) und ermahnt den Haushofmeister Buckinghams, den Anklagen des Herzogs, wahr zu werden (H VIII 1, 2, 171ff). Shakespeares Sympathie gehört nicht Wolsey, dem «illegitimen, dem unebenburtigen Emporkömmling», der den Unterschied des Ranges mit Füßen tritt, der ein Machiavellist ist (H VIII 1, 1, 58ff), von dem Buckingham direkt mit Machiavells Ausdrücken sagt

Thus holy «fox»,
Or «wolf», or both, — for he is equal ravenous
As he is subtle, and as prone to mischief
As able to perform't (H VIII 1, 1, 158)

Shakespeare hat die Anklagepunkte gegen Buckingham, den Hochverrater, bei Holinshed gelesen²⁾. Da aber Shakespeares Sympathien nicht Wolsey gehören, der diese Intrigen gegen Buckingham ins Werk setzte, da ferner Katharina bei Shakespeare für Buckingham bittet und sich des Urteils enthält, nachdem man die schwerwiegendsten verräterischen Pläne Buckingham nachgewiesen hat, kann man der Ansicht sein, daß nach Shakespeares eigener Meinung Buckingham unschuldig ist. Der König dagegen scheint bei Shakespeare — die Äußerung Heinrichs über Buckinghams innerste Verderbtheit (H VIII 1, 2, 110ff) ist nicht beim Chronisten zu finden — fest von Buckinghams Schuld überzeugt zu sein. Der König zeigt sich in dieser Szene als der rechtlich Handelnde, der die ungerechte Besteuerung der Untertanen aufhebt, der Buckinghams Vorzüge schätzt und doch seinen Verrat nicht bemantelt, der die rechtlichen Angelegenheiten prüft und sie dann aber dem Urteil des Gerichtes übergibt. Oder ist Heinrich nur

¹⁾ Ebd S 488

²⁾ Ebd S 484ff

auf die äußere Rechtsform bedacht und hutet den Schein, um die rechtswidrige Triebfeder und unbillige Durchführung zu bemanteln?

Dies scheint der Fall zu sein in der großen Gerichtsszene (H VIII 2, 4) beim Chronisten¹⁾ wie beim Dichter Shakespeare übernimmt auch hier die Zwiespaltigkeit Heinrichs VIII kritiklos von seinem Gewährsmann. Die ganze Rechtsform steht wie ein hohles Scheingebilde da, hinter dem sich die Willkur des Despoten verbirgt. Die Worte Wolseys

The hearts of princes kiss obedience,
So much they love it, but to stubborn spirits
They swell, and grow as terrible as storms

(H VIII 3, 1, 162ff)

beeinflussen Katharina, sich dem Willen des Königs, die Ehescheidungsangelegenheit in seine Hand zu legen, zu fügen. Sie kennt die Macht und Gewalt ihres Herrn und weiß, daß sie von keinem der Untertanen Rat und Rettung erhoffen kann (H VIII 3, 1, 83ff). Bis zum Tode lebt in der Königin ein unbesiegbares Würdegefühl. Niemals spricht sie ein bitteres Wort gegen den König aus. Selbst auf dem Sterbebett ist Katharina noch ganz die Gehorsame, das Unrecht ruhig Erdulvende.

Remember me in all humility unto his highness
Say his long trouble now is passing
Out of this world, tell him, in death I bless'd him
For so I will

(H VIII 4, 2, 160ff)

Gerade aus dieser Szene erkennt man, daß Shakespeare Katharina als das unschuldige Opfer der Willkur des ungetreuen Königs ansieht. Wesentlich ist, daß Katharina, die der König in ihrem Ehr- und Rechtsgefühl verletzte, Heinrich VIII noch segnet bei Shakespeare, was Holinshed nicht berichtet. Shakespeare läßt uns also nicht im unklaren über seine Stellung zu dem Despoten. Katharina siegt moralisch über den tyrannischen, ungetreuen königlichen Gemahl. Heinrich VIII darf das Gewissen seines Untertanen nicht vergewaltigen — Demgegenüber haben Dichter der jüngeren Generation in der Zeit Jakobs I., Beaumont, Fletcher, Th. Heywood u. a. in ihren romantischen Dramen Könige auf hohen Thronen, unerreichbar sind diese Fürsten, keine rechtliche oder sittliche Schranke hemmt ihren göttlichen

¹⁾ Vgl. Sh.'s Holinshed, S. 456ff

Willen — Bei Shakespeare dagegen wird despotische Willkür als Unrecht herausgestellt. Daß aber Katharina nicht gegen den König vorgeht, verrät etwas von dem byzantinisch gesinnten Zeitalter Shakespeares, in dem die Prarogative des Königs immer weiter ausgebaut wird, in dem von den Untertanen, selbst bei den rechtswidrigen Befehlen, Gehorsam gegenüber dem König gefordert wird. Heinrich VIII bringt es fertig, Katharina als seine illegitime Gemahlin zu erklären. Der Wille des Suverans vermag selbst die Grundfesten des Legitimitätsprinzips zu erschüttern. Shakespeares Meinung über solchen Byzantinismus drückt sich in der Gestaltung Katharinas aus.

In Szenen, die nach Ege¹⁾ nicht von Shakespeare — wahrscheinlich von einem Dichter der Fletcher-Schule — stammen, scheint der König mehr als bei Shakespeare herausgenommen zu sein aus der Menge, eine Art Sonderstellung einzunehmen, wie die Könige in den Dramen der nach-shakespearschen Dichter überhaupt. Bei dem Festbankett in Wolseys Haus (H VIII 1, 4) erkennt Wolsey den König trotz seiner Verkleidung aus allen Masken sogleich heraus. Nach Holnshed²⁾ dagegen hat Wolsey falsch geraten. Hier aber soll betont werden, daß der König, trotzdem er wie viele andere als Schafer verkleidet ist, sich heraushebt. Der unbekannte Mitarbeiter Shakespeares bringt in H VIII 2, 1, 156 geschickt — und sicherlich mit Genugtuung — den chronistischen schonfarberischen Hinweis des Loyalisten Holnshed³⁾ an, daß des Königs Zweifel an seiner Ehe von Wolsey und Longland stammen. Wolsey verdreht den wirklichen Tatbestand, so legt der Autor es auch in H VIII 2, 2, 20ff dar. Späterhin wird des Königs Untreue an Katharina sehr entschuldigt (H VIII 4, 1, 69ff), denn Anna ist so gut, so schön und reizvoll, daß des Mannes Gewissen nicht belastet wird, wenn er ein solches Geschöpf einem anderen vorzieht. Wenn bei dem fremden Autor der König Suffolk und Norfolk, die ihn stören, entrustet anfährt

Who am I? ha?

You are too bold,

Go to, I'll make ye know your times of business

(H VIII 2, 2, 63ff),

¹⁾ K. Ege, Sh.s Anteil an H VIII, Sh.-Jb. 58, S. 99, 114

²⁾ Vgl. Sh.s Holnshed, S. 445

³⁾ Vgl. ebd. S. 452

so kñngt aus dieser Entrustung des Königs ein Eigenwille heraus, der einem tyrannischen Hausherrn in bürgerlichem Milieu entspricht — oder verrät dieser Eigenwille Hochmut eines Despoten?

Shakespeare hutet sich vor einer verstiegenen Tendenz in seinen Königsgestalten. Er schildert Heinrich VIII. objektiv, d. h. so, wie ihm der Chronist den Stoff dazu liefert. Er vermeidet die Klippe, den Despotismus zu verurteilen oder ihm zu huldigen. Katharina mußbilligt das Unrecht des Königs, doch ehrt sie ihn bis zum Tode.

Willkür des Königs zeigt sich auch in der Cranmer-Angelegenheit (H. VIII. 5). Doch stützt sich Shakespeare in der Charakterisierung des ehrlichen, unschuldigen Cranmer und des sprunghaften Königs fast wortlich auf seine Quelle, Foxes Martyrerbuch²⁾. Darum laßt sich nicht feststellen, ob es Shakespeare besonders daran liegt, den König als einen gerechten, weisen, friedliebenden Herrscher zu zeigen, der aber im nächsten Augenblick eigenwillig, launisch, despotisch auftritt, der sich jetzt an die bestimmten Formen der Rechtspflege, hier an die Befugnisse des Staatsrats, halt, um dann wieder durch Willkurbefehle die Anordnungen des Staatsrats zu durchkreuzen, oder ob er nur kritiklos seiner Quelle folgt. Auch hier, wie in der ganzen Historie überhaupt, eine zwiespaltige Zeichnung dieses Tudor-Königs.

Daß aber Shakespeare, der den Widerspruch zwischen dem jungen Prinzen Heinz und dem späteren König Heinrich V., den die Quelle zu dieser Historie aufwies, so glanzend überbrücken konnte, hier in «Heinrich VIII.» den Widerspruch nicht besertigt, mag Mangel an Interesse an diesem König sein oder vielleicht Loyalismus gegenüber den Tudors. Ganz unterdrückt Shakespeare die Mängel dieses Königs nicht. In der harmonischen Gestaltung der Königin liegt die stumme Anklage gegen die sittlichen und rechtlichen Übergriffe des Königs. Doch zugleich liegt in dieser Shakespeareschen Heldin die Losung solcher Konflikte zwischen Lehenstreue und Rechtsempfinden, daß namlich der Untertan selbst nicht berechtigt ist, in solchem Fall den Treueid zu lösen.

Daß Shakespeare sein Königsdrama «Heinrich VIII.» mit einem Lobpreis Cranmers auf Elisabeth und Jakob schließt

¹⁾ Ebd. S. 494ff.

(H VIII 5, 5, 16ff) — wovon die Chronik nichts bringt — und daß Shakespeare dann die Chronik Holinsheds, die noch viele tyrannische Willkurtaten und auch noch manches Gute von Heinrich VIII berichtet, zur Seite legt, ist weniger übertriebener, schonfarberischer Loyalismus als Vermeiden des Anlasses, sich noch auseinandersetzen zu müssen mit vielen rechtlichen Fragen. Shakespeare geht in dieser Zeit, da er sich aus dem bewegten Leben Londons in sein stilles Heimatstädtchen zurückgezogen hat, allem rechtlichen Zweifel und Hader möglichst aus dem Wege. So ist vielleicht auch Cranmers Lobpreis der Königin Elisabeth zu verstehen als freudige Bejahung der gerechten und maßvollen Herrschaft der Elisabeth.

Am Schluß der Untersuchung über Shakespeares Könige in den Königsdramen im Lichte staatsrechtlicher Strömungen seiner Zeit läßt sich im wesentlichen folgendes herausstellen.

In Shakespeares Königsdramen kommen staatsrechtliche Fragen der Zeit zur Geltung, weil es durch die Art des Shakespeare vorliegenden Quellenmaterials gegeben ist, und weil Strömungen staatsrechtlicher Art einen so breiten Raum in der Gedankenwelt jener Jahrzehnte der Entstehung des Zyklus einnehmen, daß bei Gestaltung gerade solchen Quellenmaterials diese nicht vorbeifluten können, ohne weitere Beeinflussung selbst bei einem Dichter zu hinterlassen.

Shakespeares Art der Darstellung der Könige als Träger der Krone ist keineswegs die eines Monarchomachen. In der Ersthistorie «Heinrich VI» scheint Shakespeare zwar noch zu schwanken, ob die Revolution des tatkräftigen Rivalen gegen den «Tyrannen» ihre Berechtigung hat. Doch von «Richard II» ab wird es deutlich, daß bei Shakespeare das Königtum an seinen Königen «de facto» das höchste, unveraüßliche Attribut ist, nicht von «merely official character» wie in der monarchomachischen Auffassung. Das monarchomachische Untertanen-Widerstandsrecht gegen den Usurpator, gegen den Tyrannen, gegen den unfähigen Herrscher wird bei Shakespeare abgelehnt, sowohl für den einzelnen Unterdrückten als auch für die bedrückten Stände. Die Revolution gegen den König wird von Shakespeare als das größte Unrecht und Unglück dargestellt.

Wie die Absolutisten lehren, wird auch bei Shakespeare der «tyrannus absque titulo» als König «de facto» nach der Verzicht-

leistung des legitimen Königs der maßgebende und rechtmäßige König für die Untertanen. Doch hat Shakespeare betont, daß das Vergehen an der Legitimität solchen König «de facto» mit einer schweren moralischen Schuld belastet. Shakespeare verneint willkürlichen Absolutismus. Der rechtswidrige Befehl des Despoten verpflichtet zwar die Untertanen zum passiven Gehorsam. Gegen Leben und Stellung des Soveräns darf der Untertan nie vorgehen. Die Vergottung des Königtums aber, nach welcher der Untertan sogar nicht einmal Herr seiner inneren Freiheit ist, macht Shakespeare nicht mit.

Shakespeare bejaht insofern den Machiavellismus, als er als Engländer großen Wert auf die persönliche erfolgreiche Tüchtigkeit legt. Doch darf man Shakespeare niemals einen Machiavellisten nennen. Er tritt nämlich auch für den unfähigen legitimen König und den untüchtigen Usurpator ein. Bei ihm ist die Legitimität ein Kontinuitätsprinzip, woraus allein eine organische, fruchtbringende Entwicklung entspringen kann, nicht wie beim Machiavellisten ein Nutzhchkeitsfaktor, den man, wenn er Erfolg verspricht, heute ausnutzt, um ihn morgen, wenn er hemmt, fallen zu lassen.

Der Dichter hat besonderes Verständnis für die absolutistische Idee des verinnerlichten Gottesgnaden-Königtums.

Eine geschlossene persönliche, Shakespeare besonders eigentümliche Auffassung vom Königtum wird damit jedoch nicht festgestellt, sondern nur gezeigt, wie sehr der Dichter in dieser Art der Darstellung der Könige als Träger der Krone Elisabethaner ist. Als Untertan der Königin Elisabeth tut er gut daran, sieht sich sogar dazu gezwungen, sich auf den Boden der gegebenen Tudorischen Meinung — bezüglich des Begriffes vom Königtum, der Stellung zur Legitimität und zum König «de facto», des Untertanen-Widerstandsrechtes und ähnlicher staatsrechtlicher Fragen — zu stellen. Als Dichter ist Shakespeare nicht genug politisch und staatsrechtlich interessiert, um bei ihm ein abgerundetes System staatsrechtlicher Art herauschalen zu können. Als Renaissance-Mensch, dem dazu als Schauspieler vielfach Königsrollen übertragen werden¹⁾, ziehen ihn gerade Königscharaktere an. Und «Chronicle Plays» sind die große literarische Mode der elisabethanischen

¹⁾ S. Lee, A Life of W. Sh., S. 88

Epoche¹⁾ Unbewußt, absichtslos kommt es, daß auch zeitgemäßen staatsrechtlichen Problemen Spielraum gegeben wird in der Gestaltung von Königsgeschichten

Shakespeare, der mit beiden Füßen fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht, «lebt in vollkommener Harmonie mit der monarchisch-aristokratischen Welt des damaligen England»²⁾, denn Shakespeare ist «durchaus Ordnungsmensch»³⁾ Diese Einstellung erklärt der Dichter 1602 in «Troilus and Cressida» in der Rede des Ulysses ganz ernst und deutlich

Take but degree away, untune that string,
And, hark, what discord follows! each thing meets
In mere oppugnancy (Tr and Cr I, 3, 109ff)

Es mögen dem Elisabethaner wirtschaftliche Vorteile dabei maßgebend sein, es können auch Renaissance-Ideen vom Prinzip der Kontinuität mitspielen⁴⁾ oder auch stoische Gedankengänge⁵⁾ von dem schicksalgebundenen Erdensohn, der die Ordnung nicht zerstören darf oder sonst selbst zerstört wird, das Eine ist klar «in this matter Shakespeare is simply a man of his time He believed in rank and order and subordination»⁶⁾ Nicht zu vergessen ist dabei auch, daß der Dichter als solcher «had the artist's sense of propriety and harmony »⁷⁾

Darum steht Shakespeare so bejahend und begeistert zu Heinrich V, weil dieser König das königliche Gleichgewicht und die vollkommene Harmonie in sich trägt und verwirklicht Zur Zeit der Entstehung von «Heinrich V» (1599) hat Shakespeare wohl einen Überblick über den Zusammenhang seiner Historien⁸⁾ Es entspricht — unwillkürlich wohl — ganz seiner Stellung zu den Königen, daß er, der zwar das unkonigliche Tun nicht verbirgt

¹⁾ F Schelling, The English Chronicle Play, New York, 1902, S 1f

²⁾ Dilthey, Erlebnis und Dichtung, S 213

³⁾ H Mutschmann, Das Problem von Shakespeares «Julius Caesar», Neuere Sprachen, 28, S 205

⁴⁾ Mutschmann, a a O, S 205 M weist an «Julius Caesar» nach, daß Shakespeare die zerstörenden politischen Ideen der Renaissance verneint (S 203ff in der erwähnten Abhandlung)

⁵⁾ Ebd S 210ff, H Hecht, Problem und Gestaltung des Tragischen bei Shakespeare, Sh Jb 63

⁶⁾ Sir W Raleigh in Sh's England, I Bd, S 9

⁷⁾ E E Stoll, Shakespeare Studies, New York 1927, S 71

⁸⁾ W Keller, Shakespeares Königsdramen, Sh Jb 63, S 45

und den tragischen Konflikt in der Untertanenseele gegenüber einem ungetreuen Lehensherrn nicht verschweigt, das Thema der dramatisierten Königsgeschichten Welche Stellung nimmt der jeweilige Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein? seinen Höhepunkt erreichen läßt in dem positiven Gedanken Königsrecht und Königspflicht müssen sich ergänzen wie in dem heldischen König Heinrich V Dann holt der Konflikt für den Lehensherrn und den Vasallen auf

Damonie und Theater in der Novelle «Der junge Tischlermeister».

Zum Shakespeare-Erlebnis Ludwig Tiecks

Von

Hans Mortl (Graz)

Auf festlicher Hohe der Erzählung beglückt im «jungen Tischlermeister» Shakespeares «Was ihr wollt» und erhebt alle, Zuschauer und Spieler, in eine reine poetische Welt. Dilettanten, von einem kunstverstandigen und energischen Geiste geführt, durchkosten den holden Trug des Spiels, geheime Tore ihres Wesens springen auf, sie treten aus der Enge ihres Ich und werden willige Krafte des Werkes. Bühne und Saal sind eins geworden, Dichtung und Theater vermögen sich auf der Shakespeare-Bühne zu finden, die der Tischlermeister Leonhard im Schlosse seines adeligen Freundes aufgerichtet hat, und Mozarts Grazie umlächelt die strahlende Heiterkeit der Shakespeareschen Komödie. In diesen vorüberrauschenden leichten Stunden, da «Was ihr wollt» als Feier des Hauses aufgeführt wird, ruhen die Dämonen, sind wir über die Schrecken des Daseins hinausgehoben, lösen sich die Wirren, in die uns das Schicksal verstrickt. Hier ist jener magische Augenblick, wo das Göttliche sich ins Irdische senkt, wo Ironie und Begeisterung sich verschmelzen. Hier konnte Tieck in der Phantasie verwirklichen, worum er sich so lange bemüht hatte: er konnte seinen Shakespeare auf idealer Shakespeare-Bühne frei von aller Erdschwere aufführen. Aber nicht nur das. Mit diesem Wunschbild der Kunst steigt auch ein Wunschbild des Lebens aus seiner umschatteten Seele auf. Wie bezeichnend, daß er solche Erfüllung, die er sonst gern in der Idylle, im schlichten Alltag, in religiöser Innigkeit suchte, in der Aufführung eines Shakespeareschen Lustspiels fand, beim Komödienspiel, in einer Inszenierung und Regie-

leistung, die hellste Dichtung befreite und befreiende Gestalt gab und verwirrtes leidvolles Leben in sie emporzog und verklärte

Eine bewegte Aufführung des «Gotz» ist vorhergegangen eine noch bewegtere der «Rauber» folgt Ein reich ausgeführtes Triptychon schauspielerischen und szenischen Ausdrucks wird aufgetan, drei Bilder, wesentlich voneinander verschieden nach dem dramatischen Genus, der in ihnen gesprochenes Wort, Gebärde und Aktion wird, nach der Bühnenform, nach der Schauspielkunst, nach der Haltung der Zuschauer und nach der Wirkung auf die Personen der Novelle Die drei scharf kontrastierenden Aufführungen schreiten von der Guckkastenbühne fort zur Shakespeare-Bühne, deren Vorzüge enthusiastisch ans Licht gestellt werden, sie durchmessen die verschiedensten Möglichkeiten schauspielerischer Gestaltung, sie lenken das Augenmerk auf wichtige Fragen der Regie, erörtern in Beispiel und Gegenbeispiel das Thema Drama und Theater und sind so ein bedeutsames Stück Theatergeschichte, Ergebnis langer praktischer Bühnenerfahrung des Dichters und sein Bekenntnis als Dramaturg und Regisseur Aber sie bleiben hier nicht bloß Einlagen in eine Altersnovelle, der damit aufgeholfen werden soll Im Gefüge der Erzählung, deren Mittelstück und architektonische Höhe sie bilden, sind sie viel mehr in ihnen liegt der Sinn der Novelle verborgen, sie sind Symbole für die Ideen- und Stimmungswelt, aus der sie hervorgegangen ist Nicht so sehr die Dichtungen selbst, der «Gotz», «Was ihr wollt», die «Rauber», als vielmehr die Art, wie ihnen Bühnengestalt verliehen wird, Spiel und Szene werden zu Sinnbildern des Lebens und seiner Formen Diese drei Aufführungen stellen verschiedene Grade innerer und äußerer Kultur dar, in ihnen wird deutlich, was Tieck bedrückt und was ihn befreit, was er bekämpft und was er ersehnt Sie lassen im Schein seine Anschauungen vom Sein erkennen Das Theater wird zu einem Bilde von der Kunst, das Leben zu verstehen und seine Gefahren zu meistern

«Gotz von Berlichingen» hatte schon den Knaben und Jungling Leonhard mit seinem Zauber umspinnen «Ich erwuchs mit dem Gedichte, ja meine Phantasie und mein Wesen wuchsen hinein» So veranlaßt persönlicher Enthusiasmus für das Werk, aber ebenso für das Land, in dem es spielt, für die Biederkeit und Kraft deutschen Wesens, das sich darin kundtut, die Gotz-Aufführung auf dem Gute des Barons, das selbst ganz in der Nahe von Franken

liegt Dichtung fließt hier mit persönlichen Interessen zusammen, sie wird ins wirkliche Leben herübergezogen und von ihm umrankt. Solche Bindung äußert sich im naiven Realismus, der diese ganze Aufführung bestimmt. Leidenschaftliche Lust am Werk und am Theater trennt zu wenig Spiel und Wirklichkeit, Dichtung und Leben, und läßt jene Freiheit, jene Ironie nicht aufkommen, die echter Kunst und wahren Leben eignet. Hier ist, von Goethes Jugendwerk ausstrahlend, ein starkes und unbekümmertes Lebensgefühl, das sich zu selbstsicher weiß und sich so überschlägt. Im «Gotz» spielt man sich selbst, betritt man in eigenster Person die Bühne, vermengt man sein Ich mit der Gestalt der Dichtung. Der großsprechende und selbstbewußte, aber hohlköpfige Baron Mannlich gibt sich als Gotz so treuherzig und bieder in Rede und Gebärde so nachdrucklich wie möglich, aber aus dem Goetheschen Ritter wird ein Prahler und Kraftmeier, dem allerdings Bewunderung nicht versagt bleibt. Die kokette, verführerisch schöne Charlotte ist natürlich Adelheid, die sanfte und herzensgute Albertine Marie, Elsheim, der in Herzenswirren zwischen beiden steht, Weislingen, eine würdige Tante ist für die Elisabeth zur Stelle, ein verheibter Kadett für den Franz, Leonhard spielt, mit deutlicher Beziehung auf sein Wesen, den Bruder Martin und den getreuen Lese, der adelsstolze Graf Bitterfeld läßt sich zum Bischof und Kaiser überreden, zum Selbitz bringt der Schulmeister des nächsten Dorfes, der früher Husar war und im Kriege ein Bein verloren hat, das Wichtigste, den Stelzfuß, mit, und ein alter, treuherziger Forster ist zu tiefst unglücklich und vergießt Tränen, weil man ihn zum Zigeunerhauptmann bestimmt hat. An ihm wird drastisch sichtbar, was die ganze Aufführung charakterisiert. Niemand kann und will sein Selbst im Spiel ausschalten. Die Selbstbewußten drängen sich vor, die Verliebten suchen auch auf der Bühne ihre Abenteuer, die Kämpfe und Wirren des Lebens setzen sich auf dem Theater fort, man läßt sich im Spiel von persönlichen Gefühlen und Leidenschaften heftig bewegen. Mannlich spielt sich in solche Rage hinein, daß ihm das liberale Wort des Gotz über die Lippen springt. Das Parterre noble, in dem man ebensowenig wie auf der Bühne Persönliches und poetisches Spiel zu sondern vermag, bezieht es auf sich und in Tumult nimmt die allzu lebensnahe Aufführung ein frühes Ende. Der «Gotz» erscheint als Ausschnitt des Lebens. Grellgrüne Walddekoration, Richtigkeit der Perspektive und realistische Darstellung sollen das Theater vergessen machen und volle

Illusion der Wirklichkeit geben Goethe sei, wie Tieck meint, an solchem Irrtum nicht ohne Schuld. Stehen wir doch in seinem Gedichte nicht vor dem Theater, wir sehen keine Dekoration, sondern «indem wir lesen, sind wir selber mit im Gedicht, wir fühlen den Duft des Bergwaldes, wir kommen aus der Muhle im Tal, wir hören das Geklirr des wirklichen Fensters, welches Gotz in kraftigem Unwillen zuwirft, und so gehört uns und unserem Empfinden eine jede dieser Überschriften von Schenke, Feld und Lager». Ums Theater hat sich Goethe in seinen Dramen nie besonders gekummert. Er hat die Bühne nie reformieren oder revolutionieren wollen, hat weder das echte poetische Theater Shakespeares noch unser konventionelles jemals finden können.

Noch weiter von idealer Bühnenkunst rückt die Aufführung der «Rauben» ab. Hier übersteigern Schauspieler und Regie das Theatralische bis zum wütesten Naturalismus. Rohheit und Geschmacklosigkeit wetterfern mit hohlem Virtuositentum. Der wandernde Mime Ehrenberg spielt in einer Person sowohl den Karl als den Franz Moor. Man laßt am Ende des zweiten Aktes eine regelrechte Schlacht über die Bühne toben mit gewaltigem Schießen, mit Hörner- und Trompetenschall. Abgerichtete Doggen und Bullenbeißer jagen daher, tote und verwundete Krieger bilden höchst malerische Gruppen. Kein Wunder, wenn bei solcher Wirklichkeitstreue Bauern und der ungebildete Landadel, die nunmehr das Publikum bilden, überschwenglichen Beifall spenden und bei einem tollen Gelage mit den Komödianten fraternisieren. «Es war ein Jubel von Biederherzigkeit und deutscher Gesinnung».

Wie ganz anders die Aufführung von «Was ihr wollt»! Sie ist ebenso weit entfernt vom entfesselten Theater der «Rauben» wie von der billigen Wirklichkeitssillusion des «Gotz». Aus dem Spielleiter Emmrich spricht Tieck selbst, wenn er das Werk preist: «Alle Töne klingen in diesem einzigen Werke an, Posse und Spaß werden nicht verschmaht, das Niedrige selbst berührt und angedeutet, aber ebenso das Poetische, die Sehnsucht, die Töne der Liebe, und dabei so viel dichterischer Eigensinn, Tollheit, Weisheit, feiner Scherz und tief sinnige Gedanken in der Gaukelei, daß das Poem wie ein großer vielfarbiger Schmetterling durch reine blaue Luft flattert, der Sonne und den buntfarbigen Blumen seinen goldenen Glanz entgegenspiegelt, und wer ihn haschen will, um ihn näher zu betrachten, hute sich nur, vom leichten Duft des zartesten Blütenstaubes etwas abzustreifen, weil der kleinste Verlust die

wie in Luft hingehauchte Schönheit schon verdirbt » Ein Spiel soll diese Aufführung sein — wenn man auch nichts im Leben mit solchem Ernst und Eifer treiben muß wie solches Spiel — ein poetisches Spiel ohne alle Wirklichkeitsschwere und doch Theater durch und durch, in dem die Komodie die ihr eigene Bühnenform und ironisch-freieste Darstellung findet Ein überlegener künstlerischer Wille leitet das Ganze, während früher jeder sich gab, wie es ihm beliebte Dem klugen Professor Emmrich, der ebensoviel Menschenkenntnis wie Wissen um echte Schauspielkunst besitzt, fugt sich jeder und so werden aus Dilettanten Gestalten des Dichters Man wählt sich die Rolle nunmehr nicht nach seinem eigenen Charakter, man gibt sich auf, um ein anderer zu sein, man verwandelt sich und wird dabei reicher, beglückter, sicherer Emmrich selbst gibt ein Beispiel solcher Verwandlungskunst, er wählt sich die Rolle, die gerade am entgegengesetzten Pole seines Wesens zu liegen scheint Der Lebenswürdige, Gerade, Einfache, Feine spielt den Malvolio Baron Mannlich und Graf Bitterfeld müssen Junker Tobias und Christof von Bleichenwang sein Schwerfällg, beschränkt, selbstbewußt, wie sie sind, sträuben sie sich gegen solche Zumutung und dunken sich erhaben über die beiden komischen Gestalten, denen sie doch wesensverwandt sind Sie lassen sich überreden, zwingen sich in Rollen, die ihnen scheinbar so zuwider sind, sie glauben ihr Wesen zu verdecken und bringen doch das Verborgenste darin ans Licht, nun sind sie sich bewußt, daß Spiel ist, was sie treiben, und in diesem Trug spielen sie ausgezeichnet Die Bühne ist bunt und festlich geschmückt, das Seelenvolle der Vorgänge wird erhöht durch Musik Die Ouverture zu «Belmonte und Constanze» leitet ein, und wenn dann der Narr dem sehnsuchtskranken Herzog sein Liedchen singt, klingt oben auf dem Balkon eine Flöte nach und ganz ferne und unsichtbar ein gedämpftes Waldhorn So empfindet man in tiefster Ruhung das Überirdische dieser Szenen, die ganz Poesie sind, ganz Sehnsucht und Mutwillen Man spürt es aus der bewegten Innigkeit der Erzählung, wie Tieck diese Aufführung von «Was ihr wollt» durchgenießt, weil er sich hier in der Phantasie erschaffen kann, was er so gern erlebt hatte So dachte sich Tieck die Shakespearesche Komodie aufgeführt so voll irdischer Frohlichkeit und keuscher Resignation, so voll heller Grazie und spielender Ironie Und so ersehnte er sich das Leben selbst Hier war aus umdusterter Seele ein Gluckszustand erschaut Die Bühnengestalt von «Was ihr

wollt» bedeutet viel mehr als bloße ästhetische Lust sie befreit vom Damon, sie ist Flucht vor sich selbst, ist Erlösung

Es ist uberaus viel von Theater und Schauspielkunst die Rede in dieser Erzählung, mehr als man in einer Tischlernovelle erwarten würde Wir horen noch von der steifen Pracht Racines, eine vornehme Verwandte des Hauses hat an einem furstlichen Hofe in Paris die «Andromaque» deklamieren durfen Auf dem Schlosse, wo jetzt Gotz sich kein Blatt vor den Mund nimmt und die Rauber toben, sind vor Jahren feine und manerliche Proverbes aufgefuhrt worden, bei denen Hausherr und Gemahlin mitspielen konnten Uber Ruckgang und Auswuchse des zeitgenossischen Dramas wird geklagt, uber Modestucke gespottet, Goethe der Sinn fur das Theater wiederholt abgesprochen und seine Gotz-Bearbeitung mißbilligt, demgegenuber immer wieder Shakespeare bewundert, nach «Was ihr wollt» noch eine Auffuhung von «Wie es euch gefallt» geplant, auf die Kostlichkeiten des «Sommernachtstraumes» angespielt u a m Da spielen Dilettanten Theater, solche aus Adelskreisen und Burgerliche verschiedensten Standes, Begabte und Unbegabte, Kultivierte und von allem Geschmack Verlassene, Tiefe und Oberflachliche, Ironische und Plumpe Der berufsmaßige Schauspieler Ehrenberg vermag sich spielend leicht in wechselnde Gestalten zu verwandeln und nicht nur «Menschenhaß und Reue», sondern auch den ganzen «Macbeth» und die «Braut von Messina» allein aufzufuhren Solchem blendenden Virtuosentum steht die echte Schauspielkunst des Dilettanten Emmrich gegenuber, der als Spielleiter von der melancholischen Narrenszene in «Was ihr wollt» bis zu Tranen geruhrt wird und gleich darauf den Malvolho in seiner starksten Szene zu spielen vermag Zwischen diesen beiden Polen werden alle nur denkbaren Schattierungen schauspielerischer Darstellung durchlaufen Das Werk, das aufgefuhrt werden soll, wird vorgelesen und daruber gesprochen, die Buhne ersteht vor uns, die Szene wird hergerichtet, es wird probiert, Kostumfragen werden erortert, selbst die Schminke und ihre Bedeutung nicht vergessen Wir blicken hinter die Kulissen, verfolgen schrittweise den Gang des Spiels, beobachten die Wirkung auf das Publikum und erleben die ganze Spannung eines Theaterabends mit Die Grenzen zwischen Leben und Theater verfließen gern in dieser Novelle, die, wie alle Novellen Tiecks, voll ist von Schauspielerei, von offener und verborgener Man tragt gern Masken, verstellt sich, ist in Gefahr, entdeckt zu werden, es gibt Improvisationen und lustspielmaßige

Situationen in Menge, sehr viel Dialog, Wortgefechte und pathetische Szenen, dazu als Vorklang der Aufführung im Schloß ein Konzert in Krahwinkel, mit Satire auf die Kunstphibsterei und mit wandernden Virtuosen, die übermutig Komodie spielen und die kleinburgerliche Gesellschaft narren, auch hier am Ende die versöhnende Macht der Musik, wie echte Musik denn auch auf dem Schlosse alle Disharmonie auflöst und alles Ungemach vergessen läßt. Der Tischlermeister Leonhard liebt das Theater, spielt Theater und erkennt den letzten Sinn des Theaters. Auf sicherer Grundlage seines burgerlichen und schaffenden Lebens ergibt er sich dem schonen Schem und dem Spiel und wird dadurch erst zum wahren Menschen, unterschieden sowohl von denen, die starrer Ernst jede Schauspielerei verachten läßt, als auch von denen, die nur Spiel sind, nur Maske und Wandel.

Schauspielerei ist in dieser Novelle nicht auf den engen Kreis des Theaters beschränkt, Schauspielerei ist mit allem Menschentum wesentlich verbunden, und je ursprünglicher, gesunder, wertvoller der Mensch, um so starker das Bedürfnis, aus sich selbst herauszutreten, ein anderer sein zu können, sich im Spiel von sich selbst zu befreien. Nur vernunftelnder Weltfortschritt, der der Menschheit die Menschheit abgewöhnen mochte, habe verkannt, welcher Ernst in dieser Kindlichkeit aus der Tiefe heraufspiele und daß hier echte Bildung sei. Tieck kannte die Damonie und die irrationalen Untergründe der Massenpsyche und wußte, welche Gefahren daraus immer und immer wieder der Gesellschaft und dem Einzelnen drohten. Im «Aufbruch in den Cevennen», im «Hexensabbat», in der «Vittoria Accorombona» hat er kollektive Besessenheit und Hysterie, Zerstörungswut und Wahnwitz der Masse erschuttert nacherlebt und dargestellt. Was ihn selbst bedrangte, sah er im geschichtlichen Leben ins Ungeheure gesteigert, und wie er sich selbst zu retten wußte, so hatte er erkannt, welche Bedeutung als Abreaktion vernichtender Mächte jegliche Bindung und Form, jegliche Selbstentäußerung und Selbststeigerung bis ins Bacchantische, Kulthandlungen, Schaugepränge, feierliche Aufzüge, Repräsentationen, Musik, Tanz und Spiele aller Art für die Masse hatten. Wehe dem aufgeklärten Verstande, der dies belächelt und zu unterdrücken sucht! Er kennt die Schrecken der Tiefe nicht, die in diesen Brauchen Kultur geworden sind. Der Mensch will ja nicht bloß Mensch sein, wie es die Meinung der Aufklärung war, er will auch nicht bloß nützlich und erwerbend und Bürger

sein, sondern er muß zu Zeiten etwas anderes außer sich vorstellen «Dieser Trieb, uns außer uns zu versetzen, ist einer der gewaltigsten und unbezwinglichsten, weil er wohl gerade die tiefste Eigentümlichkeit in uns entbindet » Durch die Möglichkeit, neben seinem Ich noch ein anderer zu sein, durch die Fähigkeit, sich zu wandeln und über sich selbst zu erheben, wird der Mensch Herr über die zerstörenden Kräfte, die in ihm schlummern, werden die tollen Geister ausgetrieben und für Weisheit und Tugend Raum gewonnen. Der Trieb, sich zu entfliehen, sich selbst fremd zu werden und als ein anderes Wesen wieder anzutreffen, fordert sein Recht, und wer ihm nicht folgt, läuft Gefahr, sein Leben zu zerstören, so wie der verloren ist, der nur diesen Trieb anerkennt, nur Unrast und haltlose Bewegung ist. Auch Tieck sucht das Maß, und er sucht es in seiner Weise. Die Dämonie seines Wesens läßt ihn in dieser Tischlernovelle, die so zur Bildungsgeschichte wird, nach einer Lebensform trachten, die der anderen, gleich ursprünglichen Seite seines Ich, dem Schauspielerischen, vollstes Recht läßt und so über das Rationale hinaus zur Harmonie gelangt. Das ist auch der Sinn des leitmotivartig wiederkehrenden Liniensymbols: die gerade Linie, die scharf und bestimmt immer den kürzesten Weg geht, drückt das Vernunftige des Lebens aus, das Feste im Wechsel, die solide Basis, ohne die kein Leben bestehen kann, die krumme, die als Zirkel und Ellipse, in Bogenschnitten und in unendlichen Schwingungen sich bewegt, ist die Unerschöpflichkeit des Spieles, der Zier, des heiteren Überflusses, des sorglosen Verlierens seiner selbst. Wie in der Kunst sich gerade und krumme Linie umspielen, durchdringen sich beide im wahrhaften Leben. «Was sich zu widersprechen scheint, vereinigt sich gelinde und schon, gerade das, was überflüssig und unvernünftig aussieht, ist es, was dem Wahren, Festen und Richtigen Gehalt und Schönheit gibt » Der Starre, Stoische, Einseitige, in sich Gefesselte vermag den dämonischen Mächten der Seele ebensowenig standzuhalten wie der, in dem die geschweifte Linie gleichsam toll geworden ist. Davon erzählen alle die mannigfaltigen Lebensschicksale, die in dem engen Rahmen der Novelle romanartig nebeneinanderlaufen oder sich durchkreuzen.

Da ist die ruhrend einfaltige Gestalt des alten Magisters, dessen Jugend und erste Liebe in reizlos sandiger Idylle so vernünftig und fromm, so eng und nüchtern, so philistros und weltfremd verläuft, und der dann im Alter den Einbruch zerstörender Leidenschaft in seinen selbstbewußten und geradlinigen Rationalismus erleben muß.

Im Wahnsinn erschließt sich ihm der irrationale Urgrund der Welt, in Resignation und kindlicher Demut reift er zum wahren Menschentum. In diesem seltsamen Kauz erfüllt sich das Schicksal des Menschen, der ohne alle Ironie ist, der nicht lachen und spielen kann, dem nichts verachtlicher erscheint als der Histrion und an dem sich das Damonische furchtbar racht, weil er sich vor ihm so sicher gefühlt hatte. Schlägt diese geradlinige Einfalt in Irrsein um, so wird Charlotte, die ganz nur Wandel und reizende Lüge, ganz nur Spiel und lockende Bewegung ist, zur Betschwester, wird aus Adelheid eine rigorose Ehefrau. Wie der Magister so ist auch Charlottens Gemahl, der laute Baron Mannlich, ohne Ironie, ohne den geheimnisvollen Trieb ewig sich verjüngenden Lebens, zu selbstsicher, um nicht zu scheitern, und so endet der Kraftprotz im odesten Philisterium des Landlebens. Der maßlos tolle Bosewicht Wassermann stürzt sich zu Tode, die dionysisch gemalten Virtuosen sterben im Elend. Sie alle wissen nichts von der Kunst des Lebens, sie alle vermögen sich nicht über sich selbst hinauszuschwingen, ihr Ich aufzugeben, um es desto sicherer zu besitzen und zu beherrschen. Sie tragen nichts vom Genius des Schauspielers in sich, der in jedem echten Menschentum wirksam ist und wirksam sein muß, und der sich furchtbar racht, wenn er verlacht oder gar verachtet wird. Das Schauspielersische mag Oberfläche und buntes Spiel erscheinen, es stammt aus letzten Tiefen des Menschseins, ist geheimnisvoll bewahrende Kraft echten Lebens, dort am reinsten sich offenbarend, wo es als schöner Schein der Dauer, als Wechsel dem Wesen, als ungerade der geraden Linie sich verbindet. Von dieser Lebenskunst wird viel gesprochen in dieser Bildungs- und Theater-novelle, die das Schauspielersische mit dem Handwerklichen und der ganzen Breite des Lebens in eins flicht. Hier ist nicht bloß zeitgenössische Theaterwelt, das Theater bedeutet hier auch nicht den schönen Schein, der lockt, enttauscht und überwunden werden muß, es ist noch weniger eine moralische Anstalt oder nur Quelle ästhetischer Freude und Bildung, Komodienspiel ist hier ein wesentlicher Teil des Lebens, ohne den es erstarrt, ja vernichtet wird. Diesen Genius des Lebens hat der Tischlermeister Leonhard in sich. Alle die Abenteuer, die er durchlebt, sprechen ihm von dieser gefährlichen und doch so heilsamen Kunst, einmal aus sich selbst heraustreten, einmal sich vergessen zu können im bacchantischen Rausch oder im apollinischen Spiel. Leonhard wird aus seiner scheinbar so gesicherten bürgerlichen Bahn geworfen, er überläßt sich den Wirren, in die

ihn das Schicksal lockt, lernt sich dadurch erst wahrhaft kennen, rettet und vertieft sich so

Damonie, wie Tieck sie immer darstellen muß, ist auch in dieser Novelle mit dem freundlichen Titel *Die Tragik alles Lebens* durchwirkt ihr Motivengeflecht und gibt ihr den dusteren Unterton, so idyllisch friedvoll Eingang und Ende scheinen mögen, so befreiend tatige Wirklichkeit, so festlich heiter die Höhe Auch hinter dieser Geschichte, die sich so gut burgerlich anlaßt, birgt sich ein Märchen von den geheimnisvollen Gewalten des Lebens Auch was hier erzählt wird, grenzt des öfteren ans Wunderbare, und derselbe magische Zauber, der die Gestalten des Mythos und der Sage, Kalypso und Odysseus, Armida und Sigune, umgab, lockt auch die Menschen dieser Novelle und erhebt ihr besonderes Erlebnis zu symbolischer Geltung

Die narrischen Liebesbriefe und Reden des Magisters enthüllen den zwiespaltigen Urgrund unseres Daseins, das Haßliche, Bosartige, Tückische, Zwanghafte wird im unheimlichen Zwerg Simson Gestalt Schwarmer und Wahnsinnige, Verblendete und Aberwitzige, Besessene und Maßlose kreuzen Leonhards Weg und lassen in Abgründe blicken, die in uns allen sind Das Bürgerliche ist vom Dämonischen umflossen, die reale Welt vom Grauen durchsetzt, Verbrechen und Narrheit sind im schönen Tirol ebenso daheim wie im romantischen Nürnberg Es gibt keine Freiheit des Willens, dunkles Schicksal bestimmt unsere Entschlüsse, magischer Zwang unser Handeln Schadenfrohe Dämonen locken ins Verderben und stören unser Glück Wir meinen in Gott zu leben, dunkeln uns auserwählt und sinken gleich darauf zum Vieh herab Wir lieben, wo wir verachten, und hassen, wo wir lieben sollten, eine Kette von Verkennungen, Tauschungen, von Mißtrauen, Treulosigkeit und Lüge ist unser Leben Die Novelle lehrt den Menschen in seiner ganzen Nacktheit, in seiner unverhüllten Schwäche kennen «Armer Mensch! Arme Menschheit!»

Die Schwache ist das Thema dieser Novelle Sie stellt sich hier in allen nur denkbaren Erscheinungsformen dar, vom Harmlos-Liebenswürdigen bis zum Tragischen und Zerstörenden Alle Figuren haben irgendwie teil an ihr, man weiß von ihr, diskutiert über sie, glaubt sie ganz genau zu kennen und erhegt ihr doch immer wieder Die Schwache gehört zum Wesen des Menschen, ist sein Schicksal, aber auch das Poetische an ihm Ihre Gründe hegen im Metaphysischen, und sie findet in dieser Novelle ihre Theodizee Echtes

Menschentum ist erst auf dem Umweg durch sie möglich Die Schwache ist ein wesentlicher Teil von Tiecks Humanität «Wir sind schwache Wesen Vielleicht entdeckt in dieser Schwache eine edle, uneigennützige Liebe unsere Starke Möglich, daß wir uns selbst, unsere Eigentümlichkeiten nur finden können, indem wir sie scheinbar auf eine kurze Zeit verlieren » Ein Exemplum dafür sind die Abenteuer des jungen Tischlermeisters Auch dieser Brave muß in den Venusberg, auch dieser Gelassene muß sich einmal im bacchantischen Taumel selbst verlieren, auch dieser Treue muß Untreue üben, auch dieser Gerade ein anderer scheinen, als er ist Seine schlichte Lebensbahn krummt und krauselt sich bewegt auf, aber er findet doch immer wieder zur Geraden zurück und trägt aus solchem Abschweifen tiefen inneren Gewinn davon Leonhard gelingt, was anderen nicht gelingen will, die entweder nur hemmungslos freies Spiel oder nur nüchterne Geradheit sind, er nimmt willig auch das Irrationale in sein Leben auf und rettet sich dadurch Der junge Tischlermeister vermag die Notwendigkeit des Lebens in die anmutige Freiheit der Kunst hinüberzuführen und sich dadurch zu befreien Der Handwerker wird zum Virtuosen des Lebens, die nur Virtuosen scheitern am Leben

Raschem Blicke erscheint Leonhard dem Wilhelm Meister verwandt, und wie in Goethes Roman, so stellen auch hier die Frauen symbolhaft dar, was das Wesen des Helden ausmacht Kungunde das Deutsche, Volkstumliche, Beseelte, Entsagende, das Katholische und Poetische, Charlotte das Damonische, Zauberhafte, Abenteuerliche Sie beide locken ins Märchen, machen selig im Märchen und halten doch nicht fest im Märchen Man muß immer wieder ins Märchen untertauchen, um sich für das tatige Leben zu befreien Und dieses tatige Leben ist Friederike, Leonhards Gemahlin, tüchtig und froh schaffend, klar und verständig, etwas nüchtern, ohne jede Sentimentalität und Romantik Bei mancher Ähnlichkeit mit den «Lehrjahren» darf man den «jungen Tischlermeister» doch nicht zu nahe an den Bildungsroman heranrücken Diese Novelle schildert eine Krise, die Leonhard und sein Freund, der Baron, durchmachen und aus der sie bereichert und gefestigter hervorgehen Eine Krise, die immer wiederkommen kann und kommen wird, weil man sich immer wieder verlieren muß, um sich zu besitzen Die Dämonen schlummern nur, sie können immer wieder erwachen Die Problematik dauert ewig an, so architektonisch geschlossen die Geschichte scheint

Viel vom Weltleid ist in dieser Novelle. Aber sie weist auch den Weg zur Erlösung von diesem Leide. Sie liegt hier in der Bejahung des realen und schaffenden Lebens, das die Basis von Leonhards Existenz ist, von der er ausgeht und zu der er heimkehrt. Doch in viel höherem Sinne noch wird diese Befreiung in jener hier viel besprochenen und geübten Kunst gefunden, ins Dionysische hinüberzugleiten, einmal ganz Rausch und ganz Spiel zu sein, neben seinem Ich noch ein anderes darstellen zu können, in einer anderen Gestalt aufzugehen, als Dilettant im höchsten Sinne des Wortes das zu üben, was dem Schauspieler Beruf ist. Weil es ein Weg zur Erlösung ist, spielt in dieser Tischlernovelle das Theater eine so große Rolle. Das Theater wirkt hier nicht revolutionierend, den ganzen Menschen aufwühlend wie im «Anton Reiser», aber auch nicht menschenbildend im Sinne der «Lehrjahre». Es bedeutet hier Befreiung von den Dämonen der eigenen Brust, Überwindung des Schicksals, Erlösung. Leonhard hat keine theatralische Sendung, welcher Art sie immer sei, zu erfüllen, das Theater wird in dieser Novelle nicht als eine ideale Welt ersehnt oder als schöner Schein überwunden. Gerade das ist hier das Wesentliche, daß die Scheinwelt als erlösende Macht anerkannt, daß Schauspielerei als Notwendigkeit für jedes wahre Leben erfaßt wird. Theater und Wirklichkeit, Komodienspiel und schlichte Wahrheit sind keine ausschließenden Gegensätze, sondern zu tiefst miteinander verbunden.

Gerade das enge bürgerliche Dasein, das Tieck umgab und dem auch Leonhard angehört, darf der dämonischen Triebe nicht vergessen, die im Unterbewußtsein zum Durchbruche bereitliegen. Es ist ebenso gefährlich, sie leugnen oder unterdrücken zu wollen, als sich ihnen hemmungslos hinzugeben. Das Elementare und Zerstörungswutige in lebensfördernde Kräfte umzuwandeln, Dämonie emporzuläutern in Eudämonie, darin besteht für Tieck das Wesen jeglicher Lebenskunst, ja das Wesen wahrer Humanität überhaupt. Die ewige Spannung zwischen Dämonie und gesellschaftlicher Kultur ist auch das Grundproblem dieser Novelle, wie sie ein Grundproblem der gesamten Altersdichtung Tiecks ist. Deshalb kommt dem Theater, der Schauspielkunst und aller Form, aus der Enge des Ich herauszutreten und etwas anderes darzustellen, solche Bedeutung zu, weil dadurch Bedürfnisse befriedigt werden, die seit uraltester Zeit der Menschennatur eigen sind und die Ausdruck finden müssen, wenn sie nicht zerstören sollen.

Über magischem Zwang und dusterer Wirrnis wölbt sich die

heitere Welt von «Was ihr wollt», im Spiel der Shakespeareschen Komödie ist höheres Sein gewonnen, das Grauen weicht, alles Menschliche vermag sich ungehemmt zu entfalten, die dionysische Lust des Theaters beglückt nicht nur, sondern befreit und erlost. Wir wissen, welchen Raum in Tiecks Seelenleben das Damonische einnahm, und wie er zeit seines Lebens mit den dunklen Mächten rang, die ihm im Blute lagen. Ebenso ursprünglich und ebenso gebieterisch war in ihm der Trieb zur Schauspielerlei, zur Wandlung und Spaltung seines Ich. Qual und Grauen, die auf ihm lasteten, und die sprühende Laune und Lust, sich zu wandeln, Wahnsinnnahe und die Virtuosität, in tausend Gestalten zu schlupfen, Verzweiflung und Possenspiel, Zerrissenheit und naives Genießen des Primitiven, Damonie und Schauspielertum, so widerspruchsvoll und problematisch sie scheinen mögen, sie liegen zu tiefst in Tiecks Wesen beisammen und bestimmen seine Eigenart. Damonie bedroht und vertieft, Schauspielerlei beglückt und befreit ihn. Ohne Damonie wäre er ganz Oberfläche, ohne Schauspielerlei hätte er dem furchtbaren Drucke des Schicksals erliegen müssen. Legte er die Maske ab, und war er einmal nur er selbst, da stürzten die Dämonen auf ihn, überfielen ihn Grauen und Entsetzen vor den Abgründen der Seele. Er mußte in fremden Gestalten oder in einer fremden Welt aufgehen, um sich zu entziehen. Und weil er dies immer wieder vermochte, rettete er sich über Gefahren hinüber, an denen andere zugrunde gingen. Wenn ihm auch ursprüngliche Schöpferkraft fehlte, diese unendlich reiche und mannigfaltige Spannung von Damonie und Spiel, von Schicksal und Erlösung hielt ihn immer wach und verhinderte jedes Erstarren, so daß ihm ein fruchtbarer Herbst und organischer Abschluß seines Lebens- und Bildungsweges vergönnt war.

Geniale Ausdrucksfähigkeit in Wort und Mimik, eine ganz außergewöhnliche schauspielerische Begabung war Tieck von Jugend auf eigen, und doch ist er kein Menschendarsteller großen Stiles geworden. Es war nicht seine Art, seine schauspielerische Kraft auf eine Gestalt zu konzentrieren und, alles andere vergessend, nur in ihr aufzugehen. Die ganze Vielfalt eines Dramas, Hohen und Tiefen, Spiel und Gegenspiel, Haupt- und Nebenrollen, in sich nachzuerleben und herauszustellen, war ihm höchste Lust. Deshalb war ihm Shakespeare so über alles lieb und wert und deshalb vermochte er stärker als andere vor ihm die Polyphonie des Shakespeareschen Dramas zu empfinden, die Gruppierung der Figuren, die

Stellung der Personen zueinander, die Eigenart der Nebenrollen, das RegiemaaÙige, die bewegte Gestalt Poesie und Theater, Schau und Ausdruck waren ihm bei Shakespeare untrennbar verbunden, er erlebte ihn als theatralische Einheit, ging vom Ganzen in die Teile, er gab ihm seine ursprungliche Bühnenform wieder und spürte dem Genus in jeder Einzelfigur mimisch nach. So waren seine Vorlesungen von Dramen der Weltliteratur, und besonders die der Shakespeareschen, viel mehr als bloßes Virtuositentum, seine unermüdliche Freude daran alles eher als Eitelkeit. Hier trat das Tiefste seines Wesens ans Licht, die Rezitationen waren notwendiger Ausdruck seines Ich, in ihnen fand der gequalte, schwache und doch immer dem Höchsten zugewandte Mensch wohl das reinste Glück, dessen er teilhaftig werden konnte. Daher die zwingende Macht, die in solchen Stunden von dem sonst so konzilianten und anschniegensamen Manne ausging. Deshalb gipfelt auch der »junge Tischlermeister« in einer idealen Aufführung von »Was ihr wollt«, deshalb ist hier Höhe und Glanz des Lebens erreicht in einer Regieleistung.

Ein Mikrokosmos Tieckschen Wesens ist diese Novelle. Was nur immer in einem langen Leben für den Dichter Wert und Bedeutung bekommen hatte, findet sich hier beisammen: die reale Welt der Arbeit und des Alltags, die bei aller Schlichtheit voll Poesie und voll Ahndung ist, Bürgertum und Adel freundschaftlich verbunden, der Zauber katholischen Kultes und die Innigkeit naiven Glaubens, deutsche Menschen und deutsches Land, Nürnberg und Franken, Kunsthandwerk und Musik, Goethe, Cervantes und Shakespeare, und immer wieder ein Hinübergleiten aus heller Wirklichkeit ins Dämmerige, Mystische, ins Märchen, in Magie und Zauber, ein Überstürzen des Vernünftigen ins Tolle, Absonderliche, Bacchantische, neben gesundem und tüchtigem Leben Verschrobtheit, Wahnsinn, Grauen, neben der Idylle tragisches Schicksal, Scherz und Satire neben metaphysischem Ausblick. In verwirrender Fülle tauchen Menschen verschiedenen Standes und verschiedener Art auf: niederer und hoher Adel, Herren und Diener, Meister und Gesellen, Bürger und Bauern, Künstler und Dilettanten, Musiker und Schauspieler, Alte und Junge, Vernünftige und Unvernünftige, Brave und lockere Vogel, Kluge und Narren, Aufgeklärte und Schwarmer, Gescheite und Irrsinnige, Lebenswürdige und Taktlose. Lebensläufe werden überblickt, Episoden eingeflochten, Briefe berichten Merkwürdiges, jeder weiß etwas zu erzählen, was

sich ereignet, was man erlebt, gibt Anlaß zu Diskursen, Menschen spiegeln sich im Urteile anderer, nie fehlt es an Stoff für Gespräche. Die Tischlernovelle bekommt Weite und Breite, ohne daß solche Vielfalt und Leichtigkeit der Erfindung wirkliche Dichte des Lebens zu geben vermochte.

«Der junge Tischlermeister» ist keine straffgebaute Novelle, deren Umriß silhouettenhaft hervortritt und deren Thema sich scharf einprägt. Der «Falke» fehlt ihr, wie er den meisten Altersnovellen Tiecks fehlt. Diese ereignisvolle Reise Leonhards und sein Abenteuer auf dem Schlosse sind Wege zu einer Lebensform, die der Tragik des Menschseins doch Frieden und Harmonie abzugewinnen weiß. Man unterliegt den Schicksalsmachten ebenso, wenn man sich über sie erhaben fühlt, als wenn man sich in Dumpfheit ihnen überliefert. Humanität heißt hier, sich seiner Schwäche bewußt sein, die Gefahren kennen, die in uns lauern, und ihnen ab und zu willig den Zoll entrichten. Das Irrationale anzuerkennen und es walten zu lassen, ohne daß es zerstörend wirkt, ist Lebensklugheit. Und eine Novelle der Lebensklugheit ist «Der junge Tischlermeister», einer Lebensklugheit, die in einem langen, an Leiden und Gefahren reichen Leben gewonnen war. Das Leben meistert man, wenn man es als Kunstwerk führt. Solche Kunst besteht vor allem darin, das Dionysische im Rechte zu belassen, ohne sich ihm dauernd hinzugeben, Damonie in Eudamonie zu wandeln. Um Harmonie handelt es sich hier, um Gestaltung des Lebens und Bildung der Seele, um Erlösung durch die Kunst ganz und gar. Ist diese Novelle noch aus dem ästhetischen Idealismus des vergangenen Jahrhunderts erwachsen. So bedeutsam für die Zukunft des deutschen Theaters die Wiederherstellung der Shakespeare-Bühne hätte werden können, die tieferen Probleme, die die Novelle barg, hatten der Zeit, in der sie in die Öffentlichkeit trat, nicht viel mehr zu sagen. «Der junge Tischlermeister» ist der arbeskenreiche Abschluß einer Bildungswelt, die im Verklingen war, und die hier noch einmal mehr lebenswürdigen als kraftvollen Ausdruck fand, nicht in einer geschauten Gestalt, noch in geschlossener Handlung, sondern im unerschöpflichen Linien- und Figurenspiel einer Alterskunst, die mit Ironie und Resignation noch einmal überblickt, was den Dichter zeitlebens bewegt und beglückt, gequält und erlöst hatte.

Die Totung des Polonius.

Von

Landgerichtsdirektor Dr Ernst Weigel

(Stuttgart)

Daß die Totung des Polonius einen entscheidenden Wendepunkt in der Hamlet-Tragodie bedeutet, darüber sind alle Erklärer einig. Wird doch Hamlet durch diese unbedachte Tat endgültig in die Verteidigungsstellung gedrängt, indem der König durch sie den Laertes als Bundesgenossen gewinnt, dessen arglistiges Rachewerk den gleichzeitigen Untergang Hamlets, des verbrecherischen Königspaares und des unehrlichen Fechters herbeiführt¹⁾. Nicht minder bedeutungsvoll ist der gegen Polonius geführte Stoß für die Erkenntnis der Absichten Hamlets und seiner seelischen Beschaffenheit. Aber gerade hier, bei der Prüfung der inneren Seite der Tat, begegnet man nicht geringen Schwierigkeiten. Zwar hat die ältere Hamlet-Kritik mit einer merkwürdigen Einhelligkeit die Absicht Hamlets bei dieser Tat dahin gedeutet, daß er den König habe treffen wollen, den betenden Mörder habe er verschont, dagegen die Rache an dem nach seiner Ansicht hinter der Tapete lauschenden König vollzogen²⁾. Erst Loning (1893) hat diese Meinung mit wirksamen Gründen bekämpft und seitdem hat die Gegenmeinung manche Anhänger gefunden³⁾.

¹⁾ Wihan, Die Hamletfrage (1921), S. 36.

²⁾ So z. B. Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge Heft 2 (1861), S. 125, Baumgart, Die Hamlettragedie und ihre Kritik (1877), S. 121, Werder, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet (1896), S. 84, 164ff., Wolff, Der Fall Hamlet (1914), S. 25, Wihan a. a. O., S. 35, 39.

³⁾ Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz (2. Aufl. 1919), S. 208, Mauerhof, Shakespeare Probleme (1905), S. 160, Jones, Das Problem des Hamlet und der Ödipuskomplex, übersetzt von Tausig 1911, S. 9 [Shakespeares — indirekte — Quelle, die französische Erzählung von Belleforest, gibt darüber keine Auskunft. In der englischen Übersetzung von 1608 ist

Die herrschende Meinung, Hamlet habe mit dem Stoß durch die Tapete den König treffen wollen, bedarf auf alle Fälle einer Berichtigung und Einschränkung, wenn man die Tat nach ihrer seelischen Seite durchdenkt. Hamlet ist der Aufforderung seiner Mutter, sie in ihrem Zimmer aufzusuchen, gefolgt. Nach kurzem Wortwechsel ruft die Königin um Hilfe und der versteckte Polonius wiederholt diesen Hilferuf. Dadurch merkt Hamlet, ohne den Polonius an der Stimme zu erkennen, daß noch jemand im Zimmer ist, während er bis dahin ohne Zweifel glaubte, mit der Mutter ganz allein zu sein. (Die namentlich von englischen Schriftstellern vertretene Ansicht, Hamlet habe die Belauschung seines Gesprächs mit Ophelia zu Anfang des III. Aktes bemerkt, woraus geschlossen werden konnte, daß er bei dem Gespräch mit der Mutter auf eine ähnliche Aushorchung gefaßt gewesen wäre, entbehrt einer ausreichenden Grundlage.) Es ist nun allerdings möglich, daß er aus irgendeinem Grunde hinter der Tapete den König vermutete, aber doch nur vermutete, denn für ein auch nur eingebildetes sicheres Wissen fehlte es ihm ja an jedem Anhaltspunkt. Er konnte es höchstens für wahrscheinlich halten, daß er mit seinem Stoß den König treffe, und man kann sich diesen eingebildeten Wahrscheinlichkeitsgrad sehr verschieden vorstellen, als Wahrscheinlichkeit in der Nähe der Gewißheit, oder als Wahrscheinlichkeit mit erheblichem Zweifel. Könnte aber Hamlet keinesfalls als ganz sicher annehmen, daß der König sich in dem Versteck befinde, so hat er immerhin mit der Möglichkeit gerechnet, daß die Person eine andere sein konnte, als der König. Hatte er allerdings gewußt, daß der ungefährliche Polonius hinter der Tapete stecke und sonst niemand im Hinterhalt liege, so hätte er die Tat nicht ausgeführt, wie aus seinen späteren Äußerungen zweifelsfrei hervorgeht. Aber mit der Möglichkeit der Anwesenheit einer anderen Person als des Königs mußte er, wie schon bemerkt, mit einer mindestens kleinen Wahrscheinlichkeit rechnen. Wenn er trotzdem den Stoß geführt hat, so hat er damit auch die Tötung eines anderen gebilligt. Er hat daher, juristisch gesprochen, die Tat mit *dolus eventualis* (unbestimmtem Vorsatz) begangen, so daß vom rechtlichen Standpunkt aus die Handlung als Totschlag (vorsätzliche Tötung ohne

der Passus nach Shakespeares Drama lebendiger gestaltet. Erst hier findet sich Hamlets Ausruf «a rat! a rat!» Vgl. Gollancz, *Sources of Hamlet* (1926) p. 206 W. K.]

Überlegung) zu kennzeichnen wäre Vom sittlichen Standpunkt aus wäre die Tat wesentlich milder zu beurteilen, wenigstens dann, wenn man die sittliche Auffassung des Dichters und des angenommenen Zeitalters zugrunde legt, wonach Hamlet ebensowohl das Recht als die Pflicht hatte, den König zu toten Unter dieser Voraussetzung stellt sich seine Tat als ein, wenn nicht völlig, so doch beinahe verzeihlicher Fehlgriff dar

Welche Gründe sprechen nun aber dafür, daß Hamlet bei der Tat in der eben gekennzeichneten Weise den König im Sinn hatte? Am wenigsten Gewicht haben die Worte Hamlets, mit denen er die Handlung beginnt «Was ist das, eine Ratte?» Man hat hierin eine Anspielung auf die «Mausefalle» sehen wollen, den Namen, den Hamlet dem Schauspiel gegeben hat, durch welches er den König entlarvte¹⁾ Aber ganz abgesehen davon, daß eine Maus und eine Ratte doch nicht dasselbe sind, konnte man eine versteckte Andeutung in diesem Sinne doch nur dann annehmen, wenn andere zwingende Gründe dafür sprachen, daß Hamlet den König zu toten gedachte Hierauf scheinen nun allerdings die viel berufenen Worte hinzuweisen «Für einen Höheren nahm in Dich» Ware diese Schlegel'sche Übersetzung richtig, so heße sie allerdings nur die Deutung auf den König zu Aber mit der Richtigkeit dieser Übersetzung hapert es bedenklich «I took thee for thy better» heißt doch wörtlich Ich nahm Dich für Deinen Bessern oder Dein Besseres, nicht für einen Höheren²⁾ Dies kann bedeuten Ich hielt Dich für einen Besseren, d. h. ich hatte nicht geglaubt, daß Du, der erste Beamte des Reiches, Dich zu der niedrigen Rolle des Ausforschers hergeben würdest Daß es auch den von Schlegel gewählten Sinn haben kann, soll freilich nicht bestritten werden Aber die Redensart ist mindestens doppelsinnig und Wolff wird dem mehr gerecht, wenn er übersetzt «Zu hoch schätzt ich Dich ein» Einen wirklichen Beweis für die gedachte Ansicht können wir daher aus diesen Worten nicht entnehmen Weitere Beweisgründe gibt es aber nicht, denn die Äußerung des Königs gegenüber Laertes (IV, 7). «Ihr habt gehört, daß eben der, der Euren edlen Vater umgebracht, mir nach dem Leben stand», sagt nicht, daß er diese Lebensnachstellung gerade in der Tötung des Polonius erblicke Daß Hamlet

¹⁾ Gerade umgekehrt Turck, Faust — Hamlet — Christus (1917), S. 219

²⁾ [Allerdings hat es im Sprachgebrauch der Zeit wohl gewöhnlich nur diesen Sinn. W. K.]

etwas gegen ihn im Schilde führe, ahnte ja der König von dem Beginn der Verstellung Hamlets an und wurde darin ebenso sehr durch die Aufführung des Schauspiels, wie die Totung des Polonius bestärkt

Wurde man aber auch den angeführten Gründen einen gewissen Beweiswert beimessen wollen, so stehen ihnen mehrere Gegen Gründe gegenüber, die ihre Beweiskraft so gut wie ganz vernichten. Wie sollte denn Hamlet zu der Meinung gekommen sein, daß der König, den er eben erst in einem anderen Zimmer im Gebet verlassen hatte, sich im Zimmer seiner Mutter befinde? Man kann höchstens daran denken, daß Hamlet in Gedanken so sehr mit dem König beschäftigt war, daß er ihm bei dem Hilferuf am schnellsten in den Sinn kam, vielleicht auf Grund der blitzartigen Erwägung, daß der König am ehesten Zutritt zum Zimmer der Königin habe. Aber dieser Grund wäre doch sehr schwach und man darf ihn dem scharfdenkenden Prinzen Hamlet nicht ohne weiteres unterstellen. Ferner läßt sich die Äußerung Hamlets unmittelbar nach der Tat nur schwer mit der bekämpften Meinung in Einklang bringen. Auf die Worte der Mutter «Weh mir, was tatest Du», erwidert Hamlet «Fuhrwahr, ich weiß es nicht, ist es der König?» Darin liegt doch, daß er erst durch den Schreckensruf der Mutter auf den Gedanken kommt, es konnte sich der König hinter der Tapete befinden. Daher nimmt denn auch Lönning, der der Schlegel'schen Übersetzung folgt, an, daß sich die Worte «Für einen Höheren nahm ich Dich», auf seine nach der Tat einen kurzen Augenblick gehegte Meinung beziehe, und Köhler sieht in den genannten Worten den Ausdruck der Enttauschung, daß seine Augenblicksvermutung sich nicht bestätigt hat¹⁾. Sehr entschieden spricht auch gegen die herrschende Meinung die Unterredung Hamlets mit dem Geiste seines Vaters. Wie konnte Hamlet sagen «Kommt Ihr nicht, Euern tragen Sohn zu schelten, der Zeit und Leidenschaft versäumt zur großen Vollführung Eures furchtbaren Gebots?» Und wie konnte der Geist erwidern «Vergiß nicht! diese Heimsuchung soll nur den abgestumpften Vorsatz scharfen», wenn Hamlet eben erst den nachdrücklichsten Versuch zur Totung des Königs gemacht hatte? Daß dieser Versuch mißlungen ist, will doch gegenüber dem deutlich geoffenbarten guten Willen wenig besagen. Daß der Hauptzweck dieser zweiten Erscheinung des Geistes gewesen sei, Hamlet

¹⁾ Ähnlich Turck a. a. O., S. 207

zur Mäßigung in der Strafrede gegen die Mutter zu bestimmen, ist schwerlich zutreffend und wurde übrigens an dem Sinn der angeführten Äußerungen nichts ändern

Zu beachten ist ferner noch folgendes Hamlet hat eben erst die Tötung des Königs unterlassen, weil er sich gerade im Gebet befand und Hamlet deshalb befürchtete, ihn durch die Tötung in den Himmel zu bringen Er will deshalb die Tat verschieben, bis es ihm gelingt, den König bei sundhaftem Tun zu überraschen «Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wut, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder anderem Tun, daß keine Spur des Heiles an sich hat » Ist nun das bloße Aushorchen eines Gegners schon ein sundhaftes Tun? Man kann dies zum mindesten bezweifeln, und so stunde dann die Absicht, den König zu töten, in auffallendem Gegensatz zu dem erst wenige Minuten vorher geäußerten Entschlusse

Wenn nun nach dem bisher Ausgeführten Hamlet bei dem Stich durch die Tapete den König überhaupt nicht im Sinn hatte, so fragt es sich, wen er sich dann als Gegner gedacht hat Hierauf kann die Antwort nur lauten, daß er eine bestimmte Person nicht gemeint haben kann, sondern daß er nur ganz unbestimmt an einen Helfershelfer des Königs, sei es einen Hofling, einen Offizier oder Soldaten gedacht haben kann Daß er aber sofort nach der Entdeckung, daß sich noch jemand im Zimmer befinde, von der Waffe Gebrauch macht, dafür kommen zwei Gründe in Betracht, die wohl nebeneinander als wirksam anzusehen sind Unzweifelhaft ist Hamlet aufs Äußerste darüber emport, daß er in der Unterredung mit der Mutter belauscht wird, da er darin den Versuch erblicken muß, ihm sein angstlich gehutetes Geheimnis zu entreißen Zwar hat er sein Geheimnis durch die Aufführung des Schauspiels insofern schon preisgegeben, als nunmehr der König weiß, daß Hamlet ihn als den Mörder seines Vaters erkannt hat Was aber der König noch nicht weiß, das ist der Grund der Wissenschaft Hamlets, weshalb er immer noch auf die Ausforschung Hamlets durch die Mutter den größten Wert legt¹⁾ An die Offenbarung des Verbrechens durch den Geist des Getöteten kann der König nicht

¹⁾ Otto Ludwig, Dramatische Studien (Ausgabe von Elosser) S 136 vermißt daher mit Unrecht einen Grund für die Ausforschung durch die Mutter [Das ganze Motiv war allerdings von der französischen Novelle schon vor gezeichnet W K]

denken, wohl aber kann er einen geheimen Zeugen der Mordtat vermuten oder irgendwelche verdachterregende Umstände, die Hamlet zugetragen worden sein mögen. Da nun Hamlet, wie sein Verhalten nach der Erscheinung des Geistes zeigt, sehr nachdrücklich darauf bedacht ist, die Erscheinung und die Mitteilung des Geistes geheim zu halten (letztere vertraut er nur Horatio an), so muß ihm der Versuch, ihn hierin zu überlisten, auf das äußerste erregen und die Belauschung muß ihm als Eingriff in das Innerste seiner Person erscheinen. Bei seinem fürstlichen Standesgefühl trägt er daher kein Bedenken, den gedungenen Lauscher alsbald unschädlich zu machen. Als zweiten Grund wird man hinzunehmen müssen, daß Hamlet sich durch die Person hinter der Tapete bedroht fühlt, daß er das Gefühl «einer im Dunkeln schleichenden Gefahr» (Mauerhof) empfindet, so daß er dieser Gefahr blitzschnell durch rasche Totung begegnet, zumal er befürchten muß, daß der Hilferuf des Lauschers noch weitere Gegner auf den Plan rufen konnte. Zu einer solchen Befürchtung hat er allen Anlaß, da er den König nach seiner Entlarvung als zum äußersten entschlossen ansehen muß. Geht man hiervon aus, so hatte Hamlet vom rechtlichen Standpunkt aus in vermeintlicher Notwehr gehandelt und sich daher keinesfalls einer vorsätzlichen Totung schuldig gemacht, es konnte sich nur fragen, ob die Vermutung der Notwehrlage nicht leichtfertig zustande gekommen ist, so daß immerhin noch eine fahrlässige Totung übrig bliebe. Hamlet wäre also rechtlich entweder ganz oder annähernd entschuldigt und konnte sich mit Recht darauf berufen, daß ihm zur Überlegung und Prüfung der Sachlage keine Zeit geblieben sei. Demgemäß sagt er auch am Schlusse der Unterredung mit der Mutter, daß er diese Tat schon vertreten und entschuldigen wolle.

Die sittliche Beurteilung seiner Tat wird unter dieser Voraussetzung nicht wesentlich anders ausfallen. Er hat allerdings einen Unschuldigen getötet, den er aber für schuldig halten konnte, und den insofern ein eigenes Verschulden trifft, als er sich ganz unnötigerweise zu der unwürdigen Rolle des Lauschers gedrängt hat. Wir müssen daher Hamlet vollständig Recht geben, wenn er mit dem getöteten Polonius nur ein sehr gedämpftes Mitleid empfindet und dem Toten seine torichte Vielgeschäftigkeit in recht derben Worten vorwirft. Daher ist es unmöglich, der Königin zu glauben, wenn sie später dem König mitteilt, Hamlet weine über das Geschehene, sie spricht hierin bewußt die Unwahrheit, um den König zu be-

santigen¹⁾ Wenn manche Beurteiler die Tat Hamlets sittlich verwerflich, ja grausam genannt haben²⁾, so ist dies nach dem Ausgeführten zum mindesten eine starke Übertreibung Ebenso ist es verfehlt, in den Reden Hamlets an den toten Polonius eine „Verkehrung des sittlichen Gefühls“ zu erblicken, wie dies Döring³⁾ tut

Ganz anders als mit der sittlich-rechtlichen Schuld Hamlets an dieser Tat steht es aber mit der tragischen, und es ist uberaus lehrreich zu sehen, wie wenig sich beides deckt Die Totung des Polonius ist ein Fehler, ein Verstoß gegen die Klugheit und daher eine Schuld im tragischen Sinn⁴⁾ Sie ist nicht der erste Fehler Hamlets Schon der verstellte Wahnsinn ist ein solcher, insofern diese Verstellung, gleichviel welchen Zweck Hamlet mit ihr verfolgte, den König argwöhnisch machen und zu Gegenmaßnahmen zwingen mußte Ein zweiter Fehler war die Veranstaltung des Schauspiels, dessen Erfolg durch Bestätigung der subjektiven Gewißheit der Tat zu dem Nachteil in keinem Verhältnis stand, daß der König in Hamlet nunmehr den offenen Gegner erkennen mußte Die Totung des Polonius ist aber der entscheidende dritte Fehler, der den Stein vollends ins Rollen bringt, insofern nunmehr der König um seiner eigenen Sicherheit willen alle Bedenken beiseite schieben und die Totung Hamlets um jeden Preis beschließen muß Denn wenn auch der König, wie wir gesehen haben, keineswegs davon überzeugt ist, daß der Stoß durch die Tapete ihm gegolten hat, so sieht er doch, daß Hamlet seinerseits zum äußersten entschlossen ist, und muß daher von jetzt an damit rechnen, daß Hamlet auch vor der Totung des Königs nicht zurückschrecken wurde Hamlet aber kann nunmehr wegen seiner unbedachten Tat der Sendung nach England keinen triftigen Grund mehr entgegensetzen und ist vorläufig zur Untatigkeit verurteilt Außerdem ist ihm in dem Sohne des Getöteten ein weiterer rachsüchtiger Gegner erstanden, welchen der König sich als willkommenen Bundesgenossen verpflichtet, nachdem dieser vollends durch den Tod der Schwester aufs äußerste gegen Hamlet erbittert ist

Welche Schlüsse lassen sich nun aus der Totung des Polonius hinsichtlich der Geistesart Hamlets und seiner Stellung zu der ihm

¹⁾ So mit Recht Wolfgang Keller, Shakespeare-Jahrbuch Bd 58 (1922), S 132 Anders Wihan a a O, S 39

²⁾ So z B Wihan S 39

³⁾ Shakespeares Hamlet (1865), S 70ff

⁴⁾ Baumgart a a O, S 66

übertragenen Aufgabe ziehen? So viel ist sicher, daß die Unbedachtlichkeit dieser Tat auf die Neigung zu plötzlichen Entschlüssen hinweist, wie sie auch sonst in der Tragödie vorkommen (Abänderung des königlichen Befehls auf der Reise nach England, der Sprung auf das Seerauberschiff), und die zu der von ihm selbst beklagten Verzögerung des Rachewerkes zwar in auffallendem Gegensatz, aber nicht in unloslichem Widerspruch steht. Diejenigen, die mit der herrschenden Lehre annehmen, Hamlet habe mit dem Stoß durch die Tapete in erster Linie den König treffen wollen, müssen daraus natürlich den Schluß ziehen, daß Hamlet ohnehin gewillt gewesen sei, den König bei der ersten besten Gelegenheit zu töten und daß er hieran bis dahin nur durch das Fehlen einer günstigen Gelegenheit, gegenüber dem betenden König nur durch die Erwägung gehindert worden sei, daß die in diesem Augenblick vollzogene Rache keine richtige Rache wäre. Bei dieser Auffassung bleibt aber völlig unklar, warum sich Hamlet am Schlusse des 2. Aktes, sowie bald nach der Tötung des Polonius im 4. Akt so unmißverständlich der Saumnis in der Erfüllung seiner Aufgabe anklagt. Daher müssen die Anhänger der herrschenden Meinung diese Stellen teils umzudeuten, teils abzuschwächen suchen, wie sie auch genötigt sind, die vielberufenen zwei Monate der Untätigkeit zwischen dem 1. und 2. Akt zu leugnen. Wir dürfen gerade aus diesen Unstimmigkeiten einen weiteren Beweis dafür entnehmen, daß Hamlet bei dieser Tat den König nicht im Sinn hatte. Schließt man sich dem an, so liegt die Bedeutung der Tat fast ausschließlich auf dem Gebiete der dramatischen Entwicklung, während sie für die Erkenntnis von Hamlets Geistesart nur wenig, für die Erkenntnis seiner Absichten und seiner Hemmungen im Vollzug der Rache überhaupt nichts bedeutet.

Die kraftigen Worte, mit welchen sich Hamlet nach der Tötung an die Leiche des Polonius wendet und die manchen als schwer begreifliche Herzlosigkeit erschienen sind, dürfen bei der Beurteilung von Hamlets Charakter nicht außer Betracht bleiben. Wir haben schon gezeigt, daß ein derber Tadel gegenüber dem Getöteten schon an sich nicht unberechtigt ist. Wenn Hamlet so weit geht, den Toten als einen Wanst zu bezeichnen, der ihm eine Last aufpacke und ihm mit seiner jetzigen Schweigsamkeit noch verhöhne, so müssen hierfür allerdings noch weitere Gründe herangezogen werden, um Hamlets Verhalten verständlich und nicht abstoßend erscheinen zu lassen. Der Widerwille, den Hamlet gegen Polonius

empfindet, weil er seiner Tochter den weiteren Verkehr mit ihm untersagte, reicht zur Erklärung für die ungewöhnliche Verachtung, die er ihm beim Tode bezeugt, nicht aus. Wir werden als weiteren Grund hinzunehmen müssen, daß Hamlet den Polonius schon wegen seiner blinden Ergebenheit gegen den neuen König haßt, wegen der Charakterlosigkeit, die darin liegt, daß er sich dem jetzigen, in den Augen Hamlets nicht nur verbrecherischen, sondern auch minderwertigen König völlig ergibt, nur weil dies seinem persönlichen Vorteil entspricht. Die Härte gegenüber dem toten Polonius ist also hauptsächlich als sittliche Entrüstung zu deuten, die auch sonst bei Hamlet stark hervortritt und die allein schon genügen würde, Goethes Kennzeichnung Hamlets als eines edlen, höchst moralischen Wesens zu rechtfertigen. So verstanden schwindet der Schein des Anstoßigen, den die angeführten Worte Hamlets haben, gänzlich dahin.

Um das Gesagte kurz zusammenzufassen, so ist die Tötung des Polonius durch Hamlet weder vom rechtlichen noch vom sittlichen Standpunkt als eine irgendwie ins Gewicht fallende Schuld anzusehen. Aber eine tragische Schuld liegt vor, weil Hamlet unbedacht und unzweckmäßig gehandelt hat, und zwar erscheint diese Tat als das letzte, aber ausschlaggebende Glied einer Kette von Fehlern, die Hamlet machen mußte, weil er Hamlet war und weil die Umstände ihn dazu drängten. Sein geringes Bedauern über die Tat ist sittlich gerechtfertigt, weil er vom sittlich-rechtlichen Standpunkt aus im wesentlichen im Recht war und weil er in Polonius einen nur auf seinen Vorteil bedachten Hofling erblicken durfte, der sich zudem zu einer Rolle herandrängte, die schon seiner Stellung als erster Berater des Königs nicht entsprach und die er einem untergeordneten Diener hatte überlassen dürfen und müssen

Schopenhauer in seiner Stellung zu Shakespeare.

Von

Dr. Gustav Wieninger

«Shakespeare hat an Geister geglaubt, wie alle
Welt, mit Ausnahme des 18. Jahrhunderts und
seiner Junger» (an Julius Frauenstadt.)

Schopenhauers Kenntniss der englischen Sprache und seine Shakespeare-Lektüre

Wie sehr des Philosophen Neigung zu England und englischem Wesen väterliches Erbgut war, konnte nicht besser illustriert werden als durch die wunderliche Tatsache, daß Heinrich Floris Schopenhauer seine Gattin Johanna im Jahre 1788 dazu bestimmen wollte, ihrer bevorstehenden Niederkunft in England entgegenzusehen, damit das Kind als britischer Staatsbürger die Welt betrete. Diese Eigenschaft brachte die väterliche England-Freundlichkeit dem Sohne zwar nicht, dafür aber später ein Gut von ungleich höherem Werte, nämlich die Kenntniss des Englischen, das der funfzehnjährige Arthur im Lande selbst erlernen durfte. Darüber schreibt Schopenhauer im Jahre 1829 an Francis Haywood: «Was meine Kenntniß der englischen Sprache betrifft, so verdanke ich sie zunächst dem Umstande, daß ich meine Erziehung zum Theil in England empfangen, wo ich 1803 eine Zeit lang als Pensionar des Revd. Lancaster in Wimbledon Unterricht genoß, sodann einer umfanglichen seitdem beständig fortgesetzten englischen Lecture und endlich dem Umstande, daß ich sehr viel in Gesellschaft mit Engländern auf dem Continent gelebt habe»¹⁾

Wir rasch sich der Knabe die fremde Sprache zu eigen gemacht

¹⁾ W v. Gwinner, Schopenhauers Leben³ (1910) 220 [zitiert GW]

hatte, geht daraus hervor, daß er zur Zeit seines Aufenthaltes in Wimbledon bereits in der Lage war englische Autoren zu lesen. So schreibt ihm seine Mutter unter dem 4. August 1803 von Schottland aus dorthin: «Du bist nun funfzehn Jahre alt, du hast schon die besten deutschen, französischen und zum Theil auch englischen Dichter gelesen und studirt, »¹⁾ Zu diesen letzteren gehörte neben Milton und Pope auch schon Shakespeare, wie wir aus einem Tagebuch-Eintrag aus dem Jahre 1804 mit Sicherheit entnehmen können. Anlaßlich einer Ohrengeschwulst, die den jungen Arthur damals auf einer Wanderung im Riesengebirge plagte, schreibt er nämlich: «Als ich eine kurze Strecke über die Straße ging, sah ich mit Schrecken an meinem Schatten zwei lange Ohren unterm Hut hervorragen und mußte schauernd an König Richards Ausruf denken:

Shine out, fair sun, till I have bought a glass
That I may see my shadow as I pass!²⁾

Andere Daten, aus denen Schopenhauers weitere Beschäftigung mit Shakespeare zeitlich genau bestimmbar wäre, fehlen. Sein Biograph sagt nur ganz allgemein: «Für die großen Dichter aller Jahrhunderte bewahrte er sich zeitlebens einen wachen Sinn. Am meisten las er Shakespeare und Goethe, »³⁾ Jedoch kann mit großer Wahrscheinlichkeit gesagt werden, daß ihm zur Zeit der Niederschrift der ersten Auflage seines Hauptwerkes, um 1818, der ganze Shakespeare (vielleicht mit wenigen Ausnahmen) bereits bekannt war. Wenn wir im ersten Bande der «Welt als Wille und Vorstellung» Shakespeare nur fünfmal und von dessen Dramen lediglich «Lear», «Hamlet», «Othello» und «Tempest» genannt finden, so spricht das nicht gegen unsere Annahme, da das Wesen dieses Werkes in der rein systematischen Entwicklung von Schopenhauers philosophischen Grundideen besteht, wobei sein Blick nur ausnahmsweise und mehr zufällig auf die Werke der Dichtkunst fällt. Erst im zweiten Bande, den im Jahre 1844 edierten «Ergänzungen», fugt Schopenhauer zu der Tiefe seiner Metaphysik planmäßig die Breite seines umfassenden Wissens und den riesigen Stoff seiner immensen Belesenheit, wobei er unter den Künsten vor allem in den Werken der dramatischen Poesie eine Quelle findet,

¹⁾ GW 18

²⁾ Rich. III, I, 2, 263. Ed. Grisebach, Schopenhauer, Geschichte seines Lebens (1897) 30 [zitiert GR.]

³⁾ GW 279

aus der ihm Bestatigungen seiner Lehre reichlich zufließen. Unter diesen wiederum stehen ihm die Schöpfungen Shakespeares oben an¹⁾ In dieser Beurteilung des Dichters — «Shakespeare ist viel größer als Sophokles»²⁾ — ist eine der wenigen «Umkippungen» erkennbar, die Schopenhauers Entwicklung aufzuweisen hat. Im Jahre 1818 stellt er den griechischen Tragodiendichter noch an die erste Stelle, «neben welchem am würdigsten Shakespeare steht»³⁾ Diese Wandlung läßt sich unschwer erklären. Schopenhauers erste Shakespeare-Lektüre war erfolgt vor der endgültigen Konzeption seiner metaphysischen Grundgedanken — wahrscheinlich in der Weimarer Zeit, vielleicht angeregt durch die dortige Macbeth-Aufführung⁴⁾ — und vorwiegend von ästhetischen Interessen getragen. Einige Erinnerungen an diese begegnen uns im ersten Bande seines Hauptwerkes. Den «Ergänzungen» nun ist wohl ein zweites Shakespeare-Studium vorangegangen⁵⁾, das ausschließlich den Charakter des Vergleichens von Shakespeares Weltanschauung mit Schopenhauers eigener, inzwischen längst gereifter Philosophie trug, in dessen Verlauf er eine tiefgehende Verwandtschaft erkennt, die ihn mit dem Dichter verbindet. Daß Schopenhauers Interesse für Shakespeare gegen das Ende seines Lebens nichts an Lebendigkeit verlor, dafür zeugen uns die Parergen und einige Briefstellen aus den fünfziger Jahren.

Schopenhauers Handexemplar von Shakespeares Werken war die Ausgabe von John Payne Collier, es ist «voll von englischen Randglossen, Erklärung der veralteten Wörter, Parallelstellen, Wortspiele u. a. m. betreffend»⁶⁾ Vor deren Erscheinen (1844) benutzte er die Ausgabe von Warburton, die sich jedenfalls auch in seinem Besitz befand, wie die von Samuel Johnson, welche er später wegen Überfüllung seiner Bibliothek weggegeben hat⁷⁾

1) Schopenhauers samtl. Werke ed. Grisebach. Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe (1905) II 1044 [zitiert W]

2) W II 1207

3) W I 50f

4) Deren Kenntnis bezeugt Schopenhauer gegenüber Beck. Schopenhauers Gespräche und Selbstgespräche, ed. Grisebach (3 1902) 95 (zitiert G)

5) Das gleichzeitig wiederholte Studium der griechischen Klassiker bestätigt Schopenhauer gegenüber Frauenstadt: «Einen Winter lang habe ich z. B. bloß antike griechische Tragödie getrieben, behufs meiner wenigen Seiten im zweiten Bande der «Welt als Wille und Vorstellung» über das Trauerspiel» (G 19)

6) GW 279 A

7) G 71

Von der von Schopenhauer benutzten Literatur über Shakespeare sind uns nur ganz wenige Werke ausdrücklich benannt, nämlich

- 1 A. Wivell, *An inquiry into the history, authenticity and characteristics of Shakespeare's portraits, with 21 engravings* London 1836¹⁾
- 2 John Payne Collier, *Notes and emendations to the text of Shakespeare's plays*, London 1852²⁾
- 3 Karl Hebler, *Shakespeare's «Kaufmann von Venedig», ein Versuch über die Idee dieser Komödie* Bern 1854³⁾
- 4 David Asher, *Autobiographical Passage in Shakespeare's Tempest «Notes and Queries»* Nr 190, 1859⁴⁾

Es braucht nicht gesagt zu werden, daß dies nur einen ver-schwindenden Bruchteil der Shakespeare-Literatur darstellt, die Schopenhauer bekannt war. Ohne jeden Zweifel verfügte er vollständig über die Fülle dessen, was gerade seine Zeit hier geschaffen hatte.

In diesem Zusammenhang ist einiges zu sagen über Schopenhauers Stellung zu Übersetzungen. Der Philosoph zeigt hier ein Janus-Gesicht. Er selbst hegt eine unüberwindliche Scheu Übersetzungen zu benutzen und eine noch kraftigere Abneigung gegen jene, die sich der Arbeit des Übersetzens unterziehen, der er häufig in drastischer Form Ausdruck verleiht. Mit Ausnahme des alten Testaments, das er in der Septuaginta, und der Upanishaden, die er in der lateinischen Übertragung von Duperron las, vermochte er allerdings mit Hilfe der sechs fremden Sprachen, die er beherrschte, alle Autoren im Urtext sich zu eigen zu machen. Andererseits muß es um so mehr wundernehmen den Verächter dieser Kunst als ebenso eifrigen wie hervorragenden Übersetzer kennen zu lernen. Wenn wir ihm tatsächlich nur Balthasar Gracian's «Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit» verdanken, so liegt die Schuld nicht bei ihm, sondern an den widrigen Umständen, die ihn hinderten seine Übersetzungspläne in bezug auf Werke von Kant, Hume und Giordano Bruno zu verwirklichen, auch an der von Aubert de Vitry angekündigten Goethe-Übersetzung will sich Schopenhauer als Textrevisor beteiligen. Die logische Unverein-

¹⁾ W V 500 A

²⁾ G 71

³⁾ Schopenhauers Briefe 1813—1860 ed. Grisebach, Leipzig, Reclam, 264 (zitiert B) und G 70

⁴⁾ B 445

barkheit beider Standpunkte soll uns nicht weiter beschäftigen. Keinesfalls aber ist es zu rechtfertigen, daß Schopenhauer der epochemachenden Verdienste der Schlegel und Tieck nicht nur mit keiner Silbe gedenkt, sondern (Hebler gegenüber) diese noch zu schmalern unternimmt mit den Worten: Es sei bloße Prahlerei, daß Shakespeare in Deutschland eine neue oder gar erst die wahre Heimat gefunden habe. Tieck versucht er noch im besonderen eins auszuwischen, indem er (bei derselben Gelegenheit) erzählt, daß dieser ihm einmal habe gestehen müssen, der englischen Sprache nicht mächtig zu sein¹⁾. In echt Schopenhauerscher Ursprunglichkeit äußert sich sein Unwille über die fehlerhafte Wiedergabe von «Midsummer-night's Dream»: «Da schreiben sie in Deutschland seit 80 Jahren dem Shakespeare ein Stück zu «Der Sommernachts-traum» (Dabei fuhr Schopenhauer mit Entrüstung zurück und wieder nach vorwärts) Midsummer nights dream! Was heißt das? Schwein! Schlag auf dein Wörterbuch! Midsummer heißt Johannistag und nichts anderes, so sicher, daß, wenn jemand einen Wechsel auf diesen Tag ausstellt, es gleich ist, ob er Midsummer schreibt oder das gewöhnliche Datum»²⁾.

Schopenhauers Mißtrauen gegen die deutschen Shakespeare-Übersetzer mag wenigstens zum Teil in seiner Ansicht über die Sache begründet sein, er hält metrische Poesie überhaupt ihrer Natur nach für unübersetzbar, da in ihr Form und Inhalt so innig miteinander verwachsen, daß sie nicht ohne schwere Nachteile zu trennen seien³⁾. Als höchst seltenes Beispiel für das Gegenteil, daß eine Stelle in der Übersetzung gewinnt, nennt er den Vers

Jetzt kannst du deine Macht, o Schicksal, zeigen
Was sein soll, muß gescheh'n, und keiner ist sein eigen⁴⁾

Schopenhauer über Shakespeares Persönlichkeit

Die Art und Weise, wie Schopenhauer die Persönlichkeit des Dichters sieht, vermag mehr den Philosophen als den Dichter zu kennzeichnen. Sehr sympathisch berührt ihn Shakespeares Selbst-

¹⁾ G 70f

²⁾ G 70

³⁾ W V 432

⁴⁾ «Fate, show thy force ourselves we do not owe,
What is decreed must be, and be this so!»

Twelfth Night, I, 5, 330 (W V 478)

gefühl, das zum Ausdruck kommt in den Sonetten, wo er vielfach mit ebensoviel Sicherheit wie Unbefangenheit von der Unsterblichkeit seiner Werke spricht¹⁾ Daß er Shakespeare ob seiner Ehe bedauert, ist bei Schopenhauers Einstellung gegenüber den Frauen geradezu selbstverständlich «matrimony — war and want!²⁾ Seiner Meinung, Shakespeare sei als Schauspieler unbedeutend gewesen³⁾, liegt wohl eine Bemerkung Rowes zugrunde, der aber gegenteilige Urteile von Gewicht entgegenstehen Einen dunklen Schatten aber ladt Schopenhauer auf sich, wenn er — allerdings mit anderen — Shakespeare der Paderastie verdächtigt nur auf Grund der Tatsache, daß eine Reihe von dessen Liebesgedichten an männliche Personen gerichtet zu sein scheinen⁴⁾ Auf Grund der scharfsinnigen Untersuchungen von Gerald Massey wissen wir heute, welche Bewandnis es damit hat Die subjektive Schuld Schopenhauers wird nur in etwas gemildert angesichts des Standpunktes, den er im allgemeinen der Sache gegenüber einnimmt⁵⁾ Im übrigen lassen die Worte, die Shakespeare seinem Thersites in den Mund legt, auf das gerade Gegenteil von Schopenhauers Meinung schließen⁶⁾

Die inneren Beziehungen zwischen Schopenhauer und Shakespeare

Was Schopenhauers Philosophie der Kunst ihre eigenartige Würde verleiht, das ist jener organische und notwendige Zusammenhang, der seine Lehre vom Wesen der Welt mit seiner Lehre vom Wesen des Schönen verbindet Als Schlußstein finden wir die Ästhetik auch im System Kants Während sie aber für den Erkenntniskritiker die Erfüllung seines transzendentalen Grundschemas bedeutet, bildet sie für Schopenhauer die Vollendung seiner Metaphysik So ist tatsächlich Schopenhauers Ästhetik

¹⁾ W II 1196 und V 506

²⁾ W II 1341 und G 135

³⁾ G 42

⁴⁾ G 53

⁵⁾ W II 1360 (Die widernatürliche Neigung wird hier gedeutet als ultima ratio naturae gegen die Depravation der Species durch zeugungsschwache Individuen)

⁶⁾ Troilus und Cressida 5, 1, 17

wesentlich Metaphysik des Schönen¹⁾, mit der das Weltbild, das er uns entwarf, jenes versöhnende Licht wahrhaftigen Trostes erhält, das sich das menschliche Herz aus jedem echten Philosophieren zuletzt doch erhoffen darf

Als der geniale Schuler Platons sagt Schopenhauer «Schön ist alles, worin eine Idee erkannt wird»²⁾ Wie der metaphysische Grund, so liegt auch die metaphysische Wirkung des Schönen in den Ideen, insofern die Anschauung der letzten, ewigen Wesenheiten unseren Willen, das *malum κατ' ἐξοχήν*, über den Bereich des Endlichen erhebt und ihn damit zum Schweigen bringt So wird für Schopenhauer das Schöne in gewissem Sinne zu einem Sakrament der Erlösung

In Hinblick auf die Ideen, welche in den einzelnen Kunstarten objektiviert erscheinen, nimmt Schopenhauer seine Einteilung der Künste vor An oberster Stelle unter diesen steht die Dichtkunst³⁾, denn «Offenbarung derjenigen Idee, welche die höchste Stufe der Objektivität des Willens ist, Darstellung des Menschen in der zusammenhängenden Reihe seiner Bestrebungen und Handlungen ist (also) der große Vorwurf der Poesie»⁴⁾ Deren «objektivste und in mehr als einer Hinsicht vollkommenste, auch schwierigste Gattung» stellt das Drama dar⁵⁾ «Der Zweck des Dramas überhaupt ist, uns an einem Beispiel zu zeigen, was das Wesen und Daseyn des Menschen sei»⁶⁾ Daß der Philosoph das Wesen des Dramas ausschließlich im Trauerspiel gegeben sieht, bedarf keiner weiteren Erklärung, da er die weltanschauliche Tendenz des Lustspiels in der Bejahung des Willens zum Leben erblickt⁷⁾, also in einer Maxime, die der Wahrheit des Pessimismus

¹⁾ Sehr bedeutsam ist der Unterschied, den Schopenhauer zwischen Ästhetik und Metaphysik des Schönen macht Jene ist für ihn eine normative Wissenschaft, die den Künsten Regeln gibt, «nach welchen sie das Schöne hervorbringen sollen» Diese «aber untersucht das innere Wesen der Schönheit» nach ihrem objektiven wie subjektiven Bestande (Arthur Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß, 4 Bde., ed. Grisebach Leipzig, Reclam, II 62 [zitiert N])

²⁾ N II 108 Vgl. «Welt als Wille und Vorstellung» 3 Buch

³⁾ In der Musik, die Schopenhauer noch über die Poesie stellt, treten uns keine Ideen entgegen, sondern der Wille selbst ist es, der in ihr sichtbar wird

⁴⁾ W I 329

⁵⁾ W I 335

⁶⁾ W II 1204

⁷⁾ W II 1211

geradezu entgegengesetzt ist. Das Trauerspiel dagegen weckt in uns den Geist der Resignation. «Im Trauerspiel nämlich wird die schreckliche Seite des Lebens uns vorgeführt, der Jammer der Menschheit, die Heerrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall des Gerechten, der Triumph der Bosen, also die unserm Willen geradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt wird uns vor Augen gebracht. Bei diesem Anblick fühlen wir uns aufgefordert, unsern Willen vom Leben abzuwenden, es nicht mehr zu wollen und zu lieben»¹⁾

Diese metaphysische Bestimmung des Trauerspiels als eines Quietivs unseres Willens führt Schopenhauer zu dessen Ästhetik, d. h. zur Aufstellung gewisser Normen und Richtlinien, denen der Dichter zur vollkommenen Erreichung dieses Zweckes zu folgen hat. Bei deren Erörterung haben wir Gelegenheit zu zeigen, inwiefern Shakespeare Schopenhauers Ideal des tragischen Dichters erfüllt.

Vor allem zeige sich der Dichter autonom! Weder lasse er sich vorschreiben, «daß er edel und erhaben, moralisch, fromm, christlich, oder Dies oder Das seyn soll»²⁾, noch gehorche er dem, «was man die Zeitideen, heut zu Tage das »Zeitbewußtsein«, zu nennen pflegt», da alsdann der Wert seiner Werke mit dessen Wechsel vergeht. «Nur der ganz achte Dichter oder Denker ist über solche Einflüsse erhaben. Schiller sogar hatte in die Kritik der praktischen Vernunft hineingesehen, und sie hatte ihm imponiert. Aber Shakespeare hatte nur in die Welt hineingesehen»³⁾. Daher finden wir bei ihm als einem echten Künstler nie abstrakte Begriffe zugrunde gelegt (welche mitzuteilen gar nicht die Aufgabe der Poesie, sondern der Wissenschaft ist), ohne daß er ahnen konnte, «daß einst in Deutschland fade und flache Gesellen breit auseinanderzusetzen wurden, daß er seine Stücke geschrieben habe, um moralische Gemeinplätze zu illustrieren»⁴⁾. Aus demselben Grunde

¹⁾ W II 1205

²⁾ W I 336

³⁾ W V 84

⁴⁾ W V 251. Diese letzte Bemerkung richtet sich im besonderen gegen Karl Heblers obengenanntes Buch über den »Kaufmann von Venedig« (vgl. B 264). Sehr viel milder äußerte sich Schopenhauer dem Verfasser gegenüber persönlich, als er von diesem am 28. August 1855 zu Frankfurt besucht wurde. »In dieser Hinsicht haben Sie's versehen. Der Dichter stoßt auf irgend einen Stoff, z. B. Shakespeare auf die Geschichte von Shylock, und denkt: Daraus laßt sich etwas machen, und macht nun daraus sein Stück, ohne dabei an einen moralischen Satz zu denken.« (G 70)

sehen wir auch das sogenannte Prinzip der poetischen Gerechtigkeit, das auf ganzlicher Verkennung des Wesens des Trauerspiels beruht, bei Shakespeare durchgängig vernachlässigt. Nur der rationalistische Optimismus wird diese fordern und in ihr seine Befriedigung finden, «denn was haben die Ophelien, die Desdemonen, die Kordelien verschuldet?»³⁾ Desgleichen heißt es dem Trauerspiel einen leeren Begriff unterschreiben, wenn man des Menschen Kampf gegen das Schicksal zu dessen Thema macht, wie es «unsere faden, hohlen, verblasenen und ekelhaft süßlichen modernen Ästhetiker» der letzten fünfzig Jahre getan haben. Das Schicksal aber ist ein unsichtbarer und unüberwindlicher Gegner, dem gegenüber unser unfreies Wollen machtlos ist. «So versteht die Sache auch Shakespeare

Fate, show thy force ourselves we do not owe,
What is decreed must be, and be this so!

Twelfth Night A I, the close⁴⁾

Das Wesen der Ideen, deren Mitteilung der Zweck der Kunst ist, liegt im Anschaulichen⁵⁾ «Dieserhalb sehn wir die größten Geister, Shakespeare und Goethe, Raphael und Rembrandt, es ihrer nicht unwürdig erachten, ein nicht ein Mal hervorragendes Individuum in seiner ganzen Eigenthümlichkeit bis auf das Kleinste herab, mit größter Genauigkeit und ernstem Fleiße uns darzustellen und zu veranschaulichen»⁴⁾ Daher tragen manche Dichtungen, deren Schauplatz im antiken Griechenland oder Rom liegt, den Stempel einer gewissen Leerheit, da wir der genauen Kenntnis jener Zeit, was das Detail des Lebens anbetrifft, ermangeln. «Bloß Shakespeare's Darstellungen der Art sind frei davon, weil er, ohne Zaudern, unter den Namen von Griechen und Römern, Engländer seines Zeitalters dargestellt hat»⁵⁾ Unbeschadet der Anschaulichkeit hat es Shakespeare verstanden die Schicksale seiner Helden formal so zu gestalten, daß die Schein-

¹⁾ W I 341. Zu dieser, der 3. Aufl. der «Welt als Wille und Vorstellung» eingefügten Verwerfung der poetischen Gerechtigkeit war Schopenhauer veranlaßt worden durch Frauenstadts «Ästhetische Fragen» (Dessau 1853), wo im 9. Kap. die Forderung dieses Prinzips erhoben wird (vgl. B 232).

²⁾ W V 478. (Derselbe Gedanke, mit dem gleichen Zitat belegt, findet sich noch W III 477 und W IV 251.)

³⁾ W II 1175

⁴⁾ W V 460

⁵⁾ W II 1203

haftigkeit des ästhetischen Erlebens nie verloren geht, daß nirgends unser Interesse, d. h. eine reale Anteilnahme unseres Willens an den Begebenheiten auf der Bühne wachgerufen wird. «Die unsterblichen Meisterwerke Shakespeare's haben wenig Interessantes, die Handlung schreitet nicht in gerader Linie vorwärts, sie zögert, wie im ganzen «Hamlet», sie dehnt sich seitwärts in die Breite aus, wie im «Kaufmann von Venedig», während die Länge die Dimension des Interessanten ist, die Szenen hängen nur locker zusammen wie im «Heinrich IV.» Daher wirken Shakespeare's Dramen nicht merklich auf den großen Haufen»¹⁾

So sehr der Dichter hinsichtlich der Darstellungsmittel auf die Erfahrung angewiesen ist, so wenig bedarf er ihrer bei der Konzeption der Ideen. Intuitiv, gleichsam a priori schaut er das, was der Historiker auf empirischem Wege mühsam, sukzessive aus einzelnen Daten erarbeitet²⁾. Der Erfahrung kommt beim künstlerischen Schaffen nur die Bedeutung eines Schemas zu, an Hand dessen der Gegenstand der Intuition, die Idee, in die Welt der Erscheinung gestellt wird. Die absurde Annahme bedarf daher keiner Widerlegung, «daß z. B. Shakespeare die unzählig mannigfaltigen, so wahren, so gehaltenen, so aus der Tiefe herausgearbeiteten Charaktere in seinen Dramen aus seiner eigenen Erfahrung im Weltleben sich gemerkt und dann wiedergegeben hatte»³⁾.

Die Idee der Menschheit aber zeige der Dichter nicht, wie sie vielleicht besser wäre, sondern wie sie ist, getreu wie ein Spiegel. «Der dramatische, oder epische Dichter soll wissen, daß er das Schicksal ist, und daher sehr viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen, wie auch viele Thoren, verschrobene Köpfe und Narren, dann aber hin und wieder einen Vernünftigen, einen Klugen, einen Redlichen, einen Guten und nur als seltenste Ausnahme einen Edelmuthigen.» «Im ganzen Shakespeare mögen allenfalls ein Paar edle, doch keineswegs überschwanglich edle Charaktere zu finden seyn, etwan die Kordelia, der Koriolan, schwerlich mehr, hingegen wimmelt es darin von der oben bezeichneten Gattung»⁴⁾. Die schlechten Poeten gehen bei der Darstellung verwerflicher Charaktere nun so zu Werke, «daß man gleichsam hinter jeder solcher Person den Dichter stehn sieht, der ihre Gesinnung

¹⁾ N II 114

²⁾ W I 382

³⁾ W I 303

⁴⁾ W II 1210

und Rede fortwährend desavouirt und mit warnender Stimme ruft «dies ist ein Schurke, dies ist ein Nair, gebt nichts auf Das, was er sagt» Die Natur hingegen macht es wie Shakespeare und Goethe, in deren Werken jede Person und ware sie der Teufel selbst, während sie da steht und redet, Recht behalt¹⁾ «Große Dichter verwandeln sich ganz in jede der darzustellenden Personen und sprechen aus jeder deiselden, wie Bauchredner, jetzt aus dem Helden, und gleich darauf aus dem jungen unschuldigen Mädchen, mit gleicher Wahrheit und Naturllichkeit so Shakespeare und Goethe²⁾ «Je regelrechter, je streng naturgesetzmaßiger der Dichter seine Charaktere gestaltet, desto größer ist sein Ruhm, daher steht Shakespeare obenan³⁾ «Darum finden wir, in allen seinen Schauspielen, am deutlichsten in den Englisch-historischen, die Personen durchgangig durch die Motive des Eigennutzes, oder der Bosheit in Bewegung gesetzt, mit wenigen und nicht zu grell abstechenden Ausnahmen Denn Menschen wollte er im Spiegel der Dichtkunst zeigen, nicht moralsche Karikaturen darum erkennt sie Jeder im Spiegel, und seine Werke leben, heute und immerdar⁴⁾

Neben der Universalerkenntnis von der moralschen Minderwertigkeit des menschlichen Geschlechtes finden wir bei Shakespeare eine Reihe metaphysischer Grundwahrheiten, die sich seinem intuitiven Blick erschlossen

Die gesetzmaße Gebundenheit des Willens an Motive spricht Angelo gegenüber Isabella aus

A I will not do it

I But can you if you would?

A Look, what I will not, that I cannot do

Measure for Measure A II, sc 2⁵⁾

Die Unveranderlichkeit des Charakters zeigt Shakespeare mit besonderer Deutlichkeit an der Person des Grafen Northumberland, der, obwohl keine Hauptfigur, sich durch drei Dramen hindurch als derselbe erweist⁶⁾

Der Primat der Gattungsinteressen vor den Individual-

¹⁾ W IV 529 und W V 252

²⁾ W II 1205

³⁾ W II 1044

⁴⁾ W V 84

⁵⁾ W III 477

⁶⁾ W V 251ff

interessen ist uns vor Augen geführt in »Heinrich VI« A III, Szene 2 und 3¹⁾

Der Nichtigkeit des Lebens verleiht Heinrich IV bewegten Ausdruck mit den Worten

O heaven! that one might read the book of fate,
 And see the revolution of the times,
 — — — — — how chances mock,
 And changes fill the cup of alteration
 With divers liquors! O, if this were seen,
 The happiest youth, — viewing his progress through,
 What perils past, what crosses to ensue, —
 Would shut the book, and sit him down and die²⁾

Die Wahrheit, daß der Tod nicht die Vernichtung unseres Wesens und damit nicht für uns Erlösung bedeutet, ist der eigentliche Sinn von Hamlets Monolog³⁾ Den wahren Erlösungsweg, die freiwillige Aufgabe des Willens zum Leben, hat Hamlet schließlich auch beschritten⁴⁾

Mit diesen, aus dem Zusammenhang genommenen Stellen kann und will Schopenhauer nichts anderes geben als einen kurzen Hinweis darauf, daß Shakespeares Werke aus demselben Geiste geboren sind wie seine eigene Philosophie Daß Shakespeare in seinen Tragödien Welt und Menschen ähnlich gesehen hat wie der Systematiker des Pessimismus, darf wohl nicht bezweifelt werden, inwieweit aber Schopenhauer damit sich im Recht befindet, wenn er Shakespeare überhaupt für seine Weltanschauung in Anspruch nimmt, konnte erst gesagt werden nach einer gründlichen, unter diesem Gesichtspunkt angestellten Analyse aller Dramen, zumal der Dichter eine rasche Antwort auf diese Frage dadurch unmöglich macht, daß er nirgends ein *fabula docet* ausspricht, sondern als objektiver Dichter, wie Schopenhauer ihn fordert, so verfährt wie ein guter Redner, der nur die Prämissen gibt, die *Conclusio* zu ziehen aber seinen Hörern überläßt

Der Akkord, den der Philosoph zwischen sich und dem Dichter klingen horte, wird in seiner Färbung näherhin bestimmt durch ein psychologisches Moment, das für Schopenhauers Verhältnis zu seiner geistigen Umwelt überhaupt von wesentlicher Bedeutung

¹⁾ W II 1355

²⁾ W II 1392

³⁾ W I 429f

⁴⁾ W I 341

war, das ist jene Vereinsamung, in die Schopenhauer sich gedrängt fühlte durch den Mangel an Verständnis und Anerkennung bei den Zeitgenossen. Je mehr er darunter zu leiden hatte, desto beglückender war es für ihn, sich eins zu wissen mit den wahrhaft Großen der Vergangenheit, wie uns dies Schopenhauer deutlich erkennen läßt in dem Ausruf, den er Bar gegenüber einmal tat, hinzeigend auf das Sachsenhauser Deutschherrenhaus, den einstigen Aufenthalt des Verfassers der «Theologia deutsch» «Ja, das sind meine Geistesgenossen, dieser und Eckart und der Tauler»¹⁾ Von der gleichen Art war die Verehrung, die der einsame Denker dem großen Engländer zeit seines Lebens entgegenbrachte. Shakespeares Bildnis an einem Ehrenplatz in des Philosophen Arbeitszimmer²⁾ kann hierfür als ein kleines, aber treues Zeichen gelten. Seine Lieblingsstelle³⁾ waren die Abschiedsworte des Polonius an Laertes, von denen Schopenhauer wohl sagen durfte, daß er getreu nach ihnen gelebt hat.

Thus above all — to thine own self be true,
And it must follow as the night the day,
Thou canst not then be false to any man

¹⁾ GR 247

²⁾ GR 246

³⁾ GW 254 und 278, G 148

Shakespeares «Troilus und Cressida».

Von

Wolfgang Keller¹⁾

Wohl keines von Shakespeares Dramen wirkt beim ersten Eindruck so befremdend auf uns Kinder des 19 und 20 Jahrh wie «Troilus und Cressida». Uns allen ist Homers Heldenepos vom zehnjährigen Kampf der Griechenfürsten um Troja von der Schule her vertraut — und hier sehen wir diese heilige Welt unserer Jugend wie in einem Zerrspiegel wieder. Entrüstet wollen wir uns abwenden. Das ist ja eine Travestie, urteilt mancher vorschnell, und denkt an Blumauers Travestie der «Aeneis» aus dem 18 Jahrhundert und manche anderen Scherze aus der Schule, wo wir dem Pathos des Lehrers entgegen gern das Lächerliche am Erhabenen heraussuchten oder Kleinstes mit dem Größten zu vergleichen wagten. Und man verfallt auf den Ausweg, «Troilus und Cressida» als eine Parallele zu Offenbachs «Schöne Helena» anzusehen. Doch das ist ein verhängnisvoller Irrweg.

Hier ist ein Fall, wo auch der naive Gemeiße des Kunstwerks — schon um solche Irrwege zu vermeiden — gezwungen wird, die Wissenschaft zu Hilfe zu rufen, die ihm vielleicht die Frage beantworten kann. Wie kommt der Künstler zu solcher Darstellung? Wie hat er selbst sein Werk gemeint?

Wir werden also untersuchen müssen, wie des Dichters Zeit und Volk sich den trojanischen Krieg und seine Persönlichkeiten vorstellte, woher die fremdartige Färbung, auch die Einführung fremder Charaktere stammt, und wie Shakespeare selbst vielleicht früher schon über die Helden der trojanischen Geschichte urteilte. Sodann werden wir aus dem Drama selbst die Charaktere der griechischen und trojanischen Helden zu erkennen suchen. Aber

¹⁾ Vortrag, vor der Deutschen Shakespeare Gesellschaft gehalten zu Weimar am 22. 4. 1930

nicht zunächst aus dem leicht ganz subjektiven Eindruck, den sie auf uns Zuschauer machen — der ist ja nach den Stilperioden ein ganz verschiedener gewesen —, sondern wie ihn Shakespeare durch Selbstspiegelung der Hauptfiguren und durch deren Spiegelung im Urteil leidenschaftsloser Mitspieler gezeichnet hat

Aus zwei Quellen floß Shakespeare die Troja-Sage zu¹⁾ aus einer gelehrten, die er in der Schule von Stratford, und einer volkstümlichen, die er durch gelegentliche Lektüre und durch Theaterstücke kennen gelernt hat

In der Lateinschule seiner kleinen Heimatstadt las er als wichtigstes Schulbuch, neben der Grammatik mit ihren vielen Beispielsätzen aus römischen Autoren, Ovids «Metamorphosen», das Handbuch der antiken Gotter- und Heldensagen, das seit der römischen Kaiserzeit fast ununterbrochen die Phantasie der jungen Generationen beherrscht hatte, und vielleicht noch Ovids «Heroidenbriefe», die poetischen Liebesbriefe berühmter Frauen. Hier sind die Griechenhelden, durch die Brille des römischen Skeptikers gesehen, nicht mehr von dem heroischen Glanz der Ilias umgeben. Von geradezu verheerender Wirkung für die Anschauung des Mittelalters von den Helden Homers waren aber zwei Prosaromane von angeblichen Augenzeugen und Mitkämpfern des trojanischen Krieges — in Wirklichkeit recht stumperhafte Machwerke aus den nachchristlichen Jahrhunderten. Das war die Erzählung des Kreters Dictys, der auf griechischer, und die des Phrygiers Dares, der auf trojanischer Seite mitgekämpft haben wollte. Beide, besonders aber der Pseudo-Dares, der etwa dem 6. Jahrh. angehört, leisten sich das Unglaublichste in der Vergröberung Homers, aber dieser barbarische Stil sagte dem Geschmack des Mittelalters gerade zu. Hier tritt ein jungerer Sohn des Priamus, Troilus, der bei Homer nur einmal lobend genannt ist, während Vergil (Aeneis 1, 474) wenigstens seinen Tod erzählt, als bedeutendster Führer der Trojaner neben Hector hervor, von dem viele Züge auf ihn übertragen sind. Aus Dares, daneben auch aus Dictys und aus Ovid, hat im 12. Jahrh. der französische Hofchronist Heinrichs II. von England Benoît von St. More einen sehr lebendigen Ratteroman von Troja gemacht,

¹⁾ Vgl. Hertzberg, Die Quellen der Troilus-Sage und ihr Verhältnis zu Shakespeares Troilus und Cressida, Sh. Jb. 6 (1871) — Tatlock, The Siege of Troy in Elizabethan Literature, especially in Shakespeare and Heywood, Publications of the Modern Language Association of America 30, 673 (1915)

in den er eine Liebesgeschichte eingefügt hat — denn er hat sein Buch der vielgeliebten Königin Eleonore gewidmet Troilus ist in inniger Liebe der Briseis zugetan, der Priesterstocher aus Troja, deren Liebesbrief an Achill Benoît aus Ovids heroischen Episteln bekannt war, von der aber auch Dares ein anschauliches Bild entworfen hatte Sie ist hier nicht mehr die Sklavin des Achilles, die ihm Agamemnon weggenommen hat, sondern die Tochter des berühmtesten Priesters des trojanischen Krieges, Kalchas, der als Verräter das todgeweihte Troja verlassen hat und zu den Griechen übergegangen ist Und ihre Liebe wendet sie, als sie auf Drängen ihres Vaters von den Griechen ausgewechselt wird, nicht dem Achilles zu, sondern dem Diomedes Den französischen Ritterroman des 12. Jahrh. übertrug hundert Jahre später ein Richter von Messina, Guido da Colonna, in schwulstige lateinische Prosa

Im 15. Jahrh. wurde Guidos Erzählung vom Hofkaplan Philipps des Guten von Burgund als französisches *Recueil des Histoires de Troye* in die Prosaromane der burgundischen Bibliotheken eingereiht, und hier bewunderte sie der kluge und gebildete Führer der englischen Kaufleute in Brügge William Caxton, übersetzte sie ins Englische und druckte sie, wie er selbst angibt, zu Köln im Jahre 1471, als erstes englisches Buch, bei dem die deutsche schwarze Kunst des Buchdrucks zur Anwendung kam Es ist nicht Caxtons Schuld, daß er diese moderne französische Version wählte und nicht Homer Er war ein Kind seiner Zeit und vertrat den Stil jener burgundischen Renaissance, die man ebensogut als Herbst des Mittelalters bezeichnen kann Aber Caxtons Bücher beherrschen die Kultur seines Vaterlandes mehr als ein Jahrhundert lang, und die Blütenlese der Geschichten von Troja, die noch bis ins 18. Jahrh. neu aufgelegt wurde — zehn Ausgaben zwischen 1596 und 1738 sind bekannt —, sorgte für eine dauernde Verfälschung des Bildes vom trojanischen Kriege, das vom größten Epos der Weltliteratur einst gezeichnet worden war, eine Verfälschung, die selbst vor den gelehrten Kreisen nicht Halt machte Auch der auf der Universität geschulte Dramatiker Thomas Heywood, der Verfasser zahlreicher halbgelehrter Kompendien, scheut sich nicht vor dem Gebrauch dieser volkstümlichen Quellen

Dazu kam, daß die Liebesgeschichte von Troilus und Briseis durch zwei der größten und bewundertsten Dichter des

14 Jahrh zu klassischer Form ausgebaut worden war, durch Boccaccio und Chaucer Statt der Briseis hatte der gelehrte Humanist Boccaccio ihre Parallelfigur bei Homer, die Chryseis, eingesetzt, sie wurde von ihrem Vater, dem Priester, doch am Eingang der Ilias zurückgefordert — freilich war sie auf griechischer Seite gefangen —, und die Weigerung ihrer Herausgabe durch Agamemnon fuhrte bei Homer das ganze Unglück der Griechen herbei

οὐνεκα τὸν Χρῦσιν ἡτίμασεν ἀρητῆρα Ἀτρεΐδης

Die Parallele zu Benoîts Kalchas-Tochter war hier entschieden deutlicher als bei der Briseis, der Sklavin des Achilles Die jetzt Criseida oder Griseida (in Anlehnung an die Griseldis) genannte Geliebte des Troilus bekommt einen Verwandten in Pandarus dem Phrygier, den Benoît nur gerade erwähnt hatte Bei Chaucer wird Pandarus, der Freund des Troilus, zum Onkel der Cryseide, einem alten Junggesellen voll lustiger Schnurren und kluger Sprichwörter, der aus leichtem Sinn und gutem Herzen die beiden Liebenden verkuppelt Mit sonnigem Humor und entzuckendem Realismus zeichnet Chaucer alle Einzelheiten des Liebeswegs, der den begeisterten Idealisten, den unerfahrenen Jungling Troilus in die Arme der so viel klugeren und erfahreneren Cryseide — sie ist eine junge Witwe wie die Briseis bei Ovid —, zum höchsten Glück und so bald schon zum tiefsten Unglück führen soll Denn nach der Auslieferung weiß sich, wie schon bei Meister Benoît, der galante Diomedes bei Cryseide einzuschmeicheln, und diese schenkt ihm ihr Herz, als er von Troilus verwundet ist Und es tut ihr auch gleich herzlich leid, daß sie ihrem treuen Trojaner untreu geworden ist Alles ist ganz naiv erzählt nichts Menschliches ist dem großen Humoristen unverständlich, der persönlich Mitleid hat mit der armen, schwachen Cryseide Er ist ja nicht «moralisch» wie sein Freund Gower, dem er das Buch gewidmet hat Armer Troilus! arme Cryseide! Nur in einem Nachwort erfahren wir, daß Troilus keine Rache an dem falschen Diomedes nehmen konnte, sondern von der Hand des wilden Achill den Tod fand O Ironie des Menschenschicksals!

Aber nach Chaucer kamen Moralisten, die die Bestrafung der Sundern forderten — kleinere Menschen mit engerem Herzen und harterem Urteil keine Gnade für Cryseide! Der schottische Schulmeister und Jurist Robert Henryson (1425?—1506?) ersann für sie die furchtbare Strafe des Aussatzes — es scheint, daß man zum erstenmal von der Seuche horte, die loser Liebeslust

folgte, wie sie nach der Berührung mit den Einwohnern Westindiens so schrecklich in Europa auftrat. Furchtbar entstellt, sucht die unglückliche Sunderin in Henrysons Gedicht «Das Testament der Cresseid» die Gesellschaft der aussätzigen Bettler auf, und in ihrer Horde wird sie von dem Prinzen Troilus beschenkt, der keine Ahnung hat, wer da mit Becher und Klapper vor ihm winselt. Dieses Gedicht wurde als Fortsetzung von Chaucers Dichtung in die gedruckten Chaucer-Ausgaben des 16. Jahrh. aufgenommen, und jeder Leser des humoristischen Meisterwerks las als Schluß die greuliche Bestrafung der Cresseid. So sah Shakespeares Zeit die untreue Geliebte des Troilus.

In der Sammlung von Gedichten der älteren elisabethanischen Dichtergeneration, die 1576 als «The Paradise of Daintie Devices» die besten Beispiele des speißburgerlich-schulmeisterlichen Stils dieser Epoche vereinigen sollte, findet sich als Zugabe zur dritten Auflage, 1580, ein merkwürdiges Gedicht, das bisher der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen zu sein scheint — halb mittelalterliche Complainte und Estrif, halb Ovidischer Heroidenbrief — eine Anklage des Troilus gegen Cressida¹⁾ (der Name erscheint jetzt in der Shakespearischen Form), weil nur ihr schwatzhaftes Herumlaufen — «gadding and caterwauling» — sie von den Troern zu den Griechen geführt und damit alles Unglück verschuldet habe, und als Erwiderung eine ebenso speißburgerliche Verteidigung der Cressida. Hatte sich Troilus ordentlich geheiratet, dann wäre das ganze Unglück nicht entstanden. Praktisch-bürgerlicher Verstand beherrschte die Handwerksmeister und Schullehrer, die bis in die hofischen Zirkel hinein in den fünfziger bis siebziger Jahren des 16. Jahrh. den Ton angaben. Der Autor ist vielleicht Francis Kinwelmershe, bekannt durch die mit seinem Freund Gascoyne unternommene erste Übertragung einer italienischen Blankvers-Tragödie. Francis Kinwelmershe starb eben in diesem Jahre 1580. Das würde erklären, warum das Gedicht in der nächsten Auflage, 1596, wieder weggelassen wurde. Diese poetische Auseinandersetzung zwischen Troilus und Cressida entkleidet Henrysons Idee jeglichen poetischen Schimmers zugunsten einer hoffnungslos speißigen Moral.

Hier setzt nun das elisabethanische Drama bürgerlicher

¹⁾ Siehe das Gedicht im Anhang S. 205. Auch Tatlock hat es in seiner ausgezeichneten Untersuchung der elisabethanischen Troja-Dichtungen nicht erwähnt.

Richtung ein, wie es durch Chettle, Munday, Dekker und Heywood vertreten wurde Chettle und Dekker schreiben im Solde Philip Henslowes, des praktischen Pfandleihers und Theaterunternehmers, im April 1599 ein Stuck, das dieser als «Troyeles & creasse daye» am 7 4 und 16 4 1599 in seinem Journal verzeichnet, weil es ihn erst drei Pfund und nachher nochmals ein Pfund Vorschuß an die immer vom Dalles geplagten beiden Dramenschmiede kostete Am 26 Mai haben sie schon ein neues Stuck «Agamemnon» — natürlich auch auf Vorschuß — in Arbeit da muß also «Troilus und Cressida» abgeleiert gewesen sein Das Stuck ist nicht auf uns gekommen, wir haben aber ein Fragment eines Regieplans (eines «Plot») unter Henslowes Papieren erhalten, das ungefähr in diese Zeit (1599) paßt und offenbar zu dem Troilus Drama von Dekker und Chettle gehört Es ist in den «Henslowe Papers» von W W Greg (1907) zum erstenmale abgedruckt worden, hat aber im allgemeinen nicht die Beachtung gefunden, die es verdient¹⁾

In dem «Plot» sind ja nur die Auftritte angegeben, und es umfaßt nur zwei Seiten, aber wir sehen, daß die Szene aus Chaucers Gedicht, wo Pandarus die beiden Liebenden im Hause des Deiphobus zum erstenmal zusammenbringt (Chaucer, Troilus II 1540—III 213), dargestellt wurde²⁾

Auf eine spätere Szene im Zelt des Achilles (mit Diomedes, Menelaus und Ulysses), wo Ajax den (offenbar toten) Patroclus auf seinem Rücken hereintragt, folgt eine Dramatisierung von Henrysons Version Cressida unter den Bettlern wird von Troilus und Deiphobus mit dem Bettelvogt aufgesucht³⁾ Es muß eine

¹⁾ Der treffliche Abschnitt über «Troilus und Cressida» in Brandls Shakespeare Buch (1922) erwähnt es nur, um es abzuweisen — ebenso wie meine eigene Einleitung zu dem Stuck (1911) Nur Tatlock, p 697, behandelt es ausführlich

²⁾ Z 19 Enter Troilus & Pandarus
to them Cressida & a waighting
maid with a light, mr Jones his boy
exit waighting maid, exeunt manet
Pandarus to him Deiphobus exit
Deiphobus to him Helen & Paris
exit Pandarus, exeunt omnes

(Einzelne Buchstaben sind von Greg ergänzt)

³⁾ Z 41 Enter Cressida with Beggars, pigg
Stephen, mr Jones his boy & mutes
to them Troilus, & Deiphobus & proctor
exeunt

furchtbar ergreifende Szene gewesen sein¹⁾, die auch auf Shakespeare den tiefsten Eindruck machte. Das läßt sich zur Evidenz zeigen durch die immer wiederkehrenden Erinnerungen an diese Cressida und diesen Pandarus in den Shakespeareschen Dramen, die unmittelbar nach dem Stuck von Dekker und Chettle, also vom Sommer 1599 an entstanden sind.

Da begegnet uns Cressida als abscheuliche Aussätzige (the lazar kite of Cressid's kind) in «Heinrich V» (2, 1, 80) eben aus diesem gleichen Sommer 1599 und als Bettlerin in dem vermutlich zu Weihnachten 1600 entstandenen «Was ihr wollt» (3, 1, 60). Lord Pandarus von Phrygien führt ebendort Cressida zu Troilus (3, 1, 58). In dem auch wohl 1600 entstandenen Lustspiel von den «Lustigen Weibern» wird er «Sir Pandarus of Troy» (1, 3, 83) genannt und in «Ende gut, alles gut» (ca. 1602) «Cressid's uncle» (2, 1, 100). Gleichzeitig fangt Shakespeare an, «pandar» als Gattungswort für Kuppler zu gebrauchen, das zuerst 1599 in «Heinrich V» und «Viel Lärm um nichts», dann in den «Lustigen Weibern» (1600), in «Hamlet» (1602) und später in «Lear», «Cymbelin» und dem «Wintermarchen» vorkommt. Der Umstand, daß Pandarus mit dem Gattungswort pandar und Cressida im 2. Teil «Heinrichs IV» (1598) mit seinen Dirnenszenen, wo man es am ehesten erwarten würde, noch nicht begegnet, zeigt deutlich, daß die Anregung erst 1599 durch das Stuck von Dekker und Chettle kam.

Troilus und Cressida sind Shakespeare früher eben in ganz anderer Gestalt erschienen. Als das berühmte Liebespaar erwähnt er sie fünf Jahre vorher im 5. Akt des «Kaufmanns von Venedig» (1594), und ganz im Geiste Chaucers wird dort Cressida neben Thisbe, Dido und Medea gestellt, die unglücklichen Liebenden aus Ovid. Besonders auffällig ist ja auch, daß Shakespeare in seinen Sonetten, wo er allen Grund dazu gehabt hatte, nie die dunkle Ungetreue mit Cressida oder sich mit Troilus verglichen hat²⁾. Shakespeare hat im Gegenteil Züge von Chaucers Cryseide auf seine Julia übertragen. Der leidenschaftliche Ausruf der Julia, als sie von Romeos Verbannung hört — «Wie viel besser wäre

¹⁾ Wir denken dabei an den ähnlichen Auftritt in Harts «Tantris der Narr».

²⁾ Erst Frank Harris identifiziert in seinem phantasievollen und ganz auf subjektive Einfälle aufgebauten Shakespeare-Buch (1909) Troilus mit Shakespeare, Cressida mit Mary Fitton und Diomedes mit William Herbert, die er als Shakespeares Freunde in den Sonetten ansieht.

das Wort gewesen Vater und Mutter tot als Romeo verbannt» — stammt, wie Koeppel gezeigt hat¹⁾, von Cryseide, als sie ihre Verbannung aus Troja erfährt. Es sind ja so viele ähnliche Situationen zwischen Romeo und Julia und Chaucers Liebespaar, daß sich die Parallele Shakespeare ohne weiteres aufdrängen mußte. Romeos Verwandtschaft mit Troilus ist natürlich noch größer als die von Julia mit Cressida, und es kostete den jungen Shakespeare immerhin einige Anstrengung, die Anklänge nach Möglichkeit abzuschwächen, die sich in seiner Vorlage zu «Romeo und Julia», der Verserzählung Arthur Brookes, zwischen dem frommen Bruder Lorenzo und Chaucers Pandarus fanden.

Aber Chaucers reines Bild wird dauernd zerstört durch die Eindrücke, die die Aufführung des Dramas von Dekker und Chettle im Theater der Admiralstruppe im Mai 1599 auf Shakespeare machte. Dieselbe Truppe hatte schon früher ein Troja-Drama gespielt (Juni und Juli 1596), in dem viele Forscher das vierzig Jahre später gedruckte Stück «Das eiserne Zeitalter» von Thomas Heywood sehen wollen. Es ist natürlich möglich, daß das Troja-Drama von 1596 von Heywood war, aber wie sollen wir seine Gestalt erschließen, wo wir nur den Namen überliefert haben? Heywoods Stück, wie es uns vorliegt, ist ganz zweifellos durch Shakespeares «Troilus und Cressida» geformt worden und zeigt im übrigen den Stil von etwa 1612/14. Der Versuch von Elisabeth Goebel, es einfach mit dem Troja-Drama von 1596 zu identifizieren, ist leider nicht gelungen²⁾. In diesem Falle hatten wir es als Shakespeare-Forscher natürlich sehr bequem: wir konnten durch Vergleich von Shakespeare und Heywood das meiste, was uns rätselhaft erscheint, auf das Konto dieses letzteren Dramatikers schieben, was namentlich für die Figur des Thersites eine Lösung brachte. Doch wie Heywoods Stück vorliegt, bedeutet es uns nur eine schlechte Weiterführung von Shakespeares Gedanken.

Aber die Entstehungszeit von Shakespeares «Troilus und Cressida» zeigt uns auch, warum sie mit ganz anderen Augen angesehen werden als Romeo und Julia, warum der schlechte Eindruck des Stückes von Dekker und Chettle nicht schwand, sondern

¹⁾ Shakespeares Juliet Capulet und Chaucers Troilus. Sh. Jb. 38 (1902).

²⁾ Die Entstehungsgeschichte von T. Heywoods «Iron Age». Dissert. Jena 1919. Nicht so weit geht Tatlock, p. 759, der annimmt, daß Heywoods «Iron Age» auf dem älteren Stück beruhe, dem auch Shakespeare, besonders gegen den Schluß hin, folge.

eher eine Verbreiterung eiführte. Der furchtbare Februar 1601 bringt Shakespeare den Zusammenbruch seiner Ideale. Der Graf von Essex, dem er noch in «Heinrich V.» zugejubelt hatte, wird als Hochverräter hingerichtet, Shakespeares Patron, der Graf von Southampton, der Freund seiner Sonette, dem er seine beiden Bücher «Venus und Adonis» und «Lucretia» mit warmen Worten der Verehrung, ja der Liebe zugeeignet hatte, ist zum Tode verurteilt und zum Kerker begnadigt, «solange es der Königin gefällt». Aber auch ihn selbst mag das Gespenst eines schimpflichen Todes am Galgen geschreckt haben, denn sein eigenes Drama von Richard II. hatten sich ja die Verschwörer zu ihrer Anfeuerung an jenem 7. Februar 1601 von seiner eigenen Truppe aufführen lassen. Zweifellos war auch Shakespeare auf diese Weise in die Essex-Rebellion verstrickt. Wir können uns wohl denken, wie Shakespeares Nerven zitterten, wie mit einemmal die Freude an der Welt, die die Lustspiele der letzten Jahre spiegelten, erlosch, wie sein Glaube an die Menschen einer grenzenlosen Menschenverachtung wich. Jetzt entstand der «Hamlet», vielleicht noch im Sommer 1601, die erste der großen Tragödien. Die Lustspiele, «Ende gut, alles gut» (1602) und «Maß für Maß» (1603), haben einen bitteren Beigeschmack, der keine frohliche Stimmung aufkommen läßt.

Und in dieser pessimistischen Stimmung, zwischen «Hamlet» und «Ende gut, alles gut» auf der einen und «Maß für Maß» auf der anderen Seite, entstand (1602) Shakespeares «Troilus und Cressida». Er ließ all das haßliche Beiwerk Henrysons mit Becher und Klapper der Aussätzigen beiseite, aber können wir uns wundern, wenn er Cressida nicht mit den freundlich verzeihenden Augen Chaucers ansah? Es war doch noch zu viel von dem Gift aus dem volkstümlichen Stuck in ihm geblieben, und kein Humor half ihm dagegen. Denn der sonnige Humor aus der Zeit von Falstaff und Sir Toby Belch, von 1597 bis 1600, hatte bitterer Satire Platz gemacht.

Er nahm jetzt Caxtons Trojanerbuch vor und las darin die mittelalterliche Auffassung vom Kampf der Griechen um die Stadt, von der aus einst London, wie die alten Geschichtsbücher erzählten, als Neutroja, Troynovant, gegründet worden war. Vielleicht war ein Zufall schuld daran, daß er nach diesem Buch des finsternen Mittelalters griff statt nach Homers Ilias, von der 1596 in Chapmans vortrefflicher Übersetzung sieben Gesänge

erschienen waren. Der Hauptgrund wird aber gewesen sein, daß die wichtigsten Ereignisse, der Tod des Patroclus und der Tod Hektors, hier nicht enthalten waren. Es war in diesem ersten Bande Chapmans tatsächlich nichts für die Handlung seines Dramas zu gewinnen. Da wir keinen Beweis für irgendeine Ausnutzung der homerischen Darstellung durch Shakespeare haben — über die Figur des Thersites, die man allein als solchen anführen konnte, wird nachher das Notige gesagt worden —, können wir ebensogut annehmen, daß er Chapmans Übersetzung und den Homer damals noch gar nicht gelesen hatte ¹⁾

Daß er aber Caxtons Buch direkt für sein Drama las, ergibt sich aus der Aufzählung der sechs Tore von Troja im Prolog. Die verstummelten Namensformen dieser Tore, die Shakespeare sicher nicht auswendig gekannt hat, sind dieselben wie bei Caxton (p. 507) — zugleich auch einer der Beweise, daß Shakespeare die poetische Bearbeitung von Gidos Troja-Geschichte durch Chaucers Schüler Lydgate nicht benutzt hat, die in einem alten Druck von 1550 vorlag.

Wie Shakespeare den Charakter der Cressida aufgefaßt hat, läßt uns ihr kleiner gereimter Monolog am Schluß der zweiten Szene (1, 2, 300) erkennen. Sie glaubt Troilus wirklich zu lieben, aber sie kokettiert mit ihm, weil es die Sitte so verlangt.

Viel mehr in Troilus hab ich gewahrt,
 Als was mir Pandars Spiegel offenbart
 Doch still, Herz'! Frau'n sind Engel, wenn begehrt,
 Errungen — nichts. Im Ringen liegt der Wert
 Nichts weiß ein liebend Mädchen, bis es weiß,
 Allein das Unerreichte steh' im Preis,
 Daß nie Gewährung gibt solch Glück dem Minnen,
 Als wenn Begier noch fleht, um zu gewinnen
 Drum folg' ich diesem Spruch der Liebesitte
 Gewahren wird Befehl, Versagen Bitte
 Und mag mein Herz auch treue Lieb empfinden,
 Nie soll ein Blick der Augen je es künden

¹⁾ Tatlock hat p. 738, im Anschluß an Gervinus 4, 16, nochmals alles zusammengestellt, was für Shakespeares Kenntnis der Ilias spricht. Wenn er unter den vier wichtigsten Punkten die Schließung von Hektors Leiche anführt, so darf man hier auf Vergils Aeneis 1, 483 und 2, 270 verweisen, wo dies ausführlich erzählt wird. Am auffälligsten ist die Ähnlichkeit der Szene 3, 4, 231, wo Achill sich Hektors Körper besieht, um die Stelle auszuwählen, an der er ihn toten will, mit Ilias 22, 317, aber die Situation ist ganz verschieden. Bei Homer geschieht es im heißen Kampf, und Achill stoßt sogleich zu, um Hektor wirklich zu toten.

Doch all ihre weltliche Klugheit ist verschwunden, als sie von Troilus durch den Auslieferungsvertrag weggerissen werden soll (4, 4, 1)

Pandarus Sei maßig, Kind' sei maßig!
 Cressida Was spricht ihr mir von Maßigung? Der Schmerz
 Den ich empfind', ist geistig, tief, erschöpfend
 Und ganz so groß und heftig wie die Ursach',
 Die ihn erzeugt Wie kann ich ihn da maß'gen?
 Wenn meine Liebe mit sich handeln ließe,
 Daß sie dem kaltern, schwachern Sinn genugte,
 So konnt' ich ebenso den Schmerz auch kühlen
 Mein Sehnen duldet kein vermittelnd Lndern
 So großes Leid vermag Trost nicht zu mindern

Aber diese Leidenschaft ist doch nicht die hohe Liebe, sondern eher irdische Sinnlichkeit Das zeigt sich, als sie von Diomedes ins Lager der Griechen gebracht wird Nicht in der Tatsache zeigt es sich, daß sie sich von all den Heerführern küssen laßt das war eine allgemeine Sitte im England der jungfräulichen Königin¹⁾, gegen die sich freilich die französische Prinzessin Katharina in «Heinrich V » gewehrt hatte Aber die Kritik des scharf beobachtenden Ulysses, die nicht boshaft, sondern nur ganz kuhl ist, sagt uns, welchen Eindruck die Trojanerin, die wohl den Witz von Rosalinde in «Verlorener Liebesmuh» oder Beatrice in «Viel Larm um nichts» hat, auf den klugsten der Griechen machte

Nestor Sie hat behenden Witz
 Ulysses Pfu! über sie!
 An ihr spricht alles, Auge, Wang' und Lippe,
 Ja selbst ihr Fuß Der Geist der Lusternheit
 Blokt vor aus jedem Ghed und Schritt und Tritt
 O der Kampflustigen, so zungenglatt,
 Die Willkomm schielen, eh' man sie noch grüßt,
 Und weit auftun die Blätter ihres Denkbuchs
 Fur jeden upp'gen Leser! Merkt sie euch
 Als medre Beute der Gelegenheit
 Und Tochter schnoder Lust

Dieses Urteil des Ulysses ist Shakespeares Urteil, das er uns so häufig durch den Mund eines kühlen Beobachters mitteilt Hier ist Chaucers Cryseide abgelöst durch Henrysons Cressid,

¹⁾ «Welches des Lands Gebrauch», sagt der Ulmer Reisende Samuel Kiechel, «Wer nicht darauf eingeht, dem wird es für einen Unverstand und Grobheit geachtet und zugemessen» Erich Marcks, Königin Elisabeth von England, p 92

oder Dekkers und Chettles Cressida — sie ist jetzt auch die Cressida des Hamlet-Dichters, der sogar seiner Ophelia nur den Rat geben kann «Geh' in ein Kloster!» Der Humor hat ihn verlassen

Und Troilus? Auch hier fehlt das versöhnende Ende Chaucers, der seinen Troilus nach dem Tode durch ein Fixsternloch auf die Erde herabblicken und die Kleinlichkeit alles menschlichen Strebens erkennen läßt. Troilus war als heldenhafter Sohn des Priamus schon auf dem Troja-Gemälde in Shakespeares Gedicht «Lucretia» (1594) abgebildet. Er ist der tapfere, begeisterte Jungling wie bei Chaucer, ja es fehlt ihm bei Shakespeare der weltfremde Zug, der dort dem großen Humoristen ein Lächeln abzwängt. Hier bei Shakespeare ist die furchtbare Enttauschung des Troilus von tiefster Tragik: er wird irre am Weibe bis zu dem trostlosen Ausruf «Denkt doch, daß wir Mutter hatten!» Auch hier haben wir die klare Charakteristik durch den klugen Ulysses — diesmal im Sinne von Caxtons Trojabuch: leidenschaftlicher und in der Leidenschaft gefährlicher als sein Bruder Hektor, sonst in aller Ritterlichkeit und Ehrlichkeit ihm gleich. Ich stimme durchaus mit Schücking überein, der sich scharf gegen die Kritiker wendet, die nur einen verstiegenen Phantasten in ihm sehen wollen, dessen Verzweiflung lacherlich wirke¹⁾. Troilus hat sich mit derselben höchsten Leidenschaft seiner Geliebten geweiht wie Romeo, daß Cressida nach der Trennung von ihm nicht die den Tod besiegende Kraft der Julia besitzt, an ihm festzuhalten, sondern sich von Diomedes zur Untreue verleiten läßt, ist ja nicht seine Schuld. Selbst der alles begeisternde Thersites hat, wie Schücking mit Recht hervorhebt, kein Wort seines giftigen Hohns, als Troilus zusammenbricht. Das galante Zeitalter Ludwigs XIV. hat Cressida in Drydens Bearbeitung sogar jegliche Schuld genommen: sie wird dort nur durch ein unselbiges Mißverständnis von Troilus der Untreue bezichtigt und erdolcht sich zum Zeichen ihrer Unschuld vor den Augen des Geliebten. Man sieht, Dryden, der Dichter des heroischen Stils, hatte kein Hamlet-Erlebnis durchgemacht wie Shakespeare und konnte deshalb Troilus auch nicht verstehen.

Es ist klar, daß Shakespeare nach 1599 auch in Pandarus nicht mehr den lustigen alten Onkel aus Chaucers Versroman sah,

¹⁾ Die Charakterprobleme bei Shakespeare, p. 50

sondern durch die burgerlich-puritanische Moralbille von Chettle und Dekker in ihm nur noch den gewissenlosen alten Kuppler erkannte «Du bist ein Kuppler!» ruft ihm seine Nichte nach (1, 2, 301), und er selbst schätzt sich auch keineswegs hoher ein, «goer-between» und «broker-between» nennt er sich «alle mitleidigen Liebesvermittler mögen bis an der Welt Ende nach meinem Namen «Pandars» heißen» (3, 2, 204) Wie hoch steht demgegenüber immer noch der Ehrbegriff von Chaucers Pandarus, der dem Troilus erklärt (3, 250) «Um deinetwillen hab' ich ein Spiel begonnen, das ich nie für einen anderen spielen werde, und wenn er tausendmal mein Bruder wäre das will sagen, für dich bin ich zwischen Scherz und Ernst solch ein Vermittler geworden, wie sie Frauen den Männern zuführen — du weißt selbst, was ich meine Den allwissenden Gott nehme ich zum Zeugen, daß ich es nicht um des Vorteils willen (for covertise) getan habe, sondern nur, um den Schmerz abzukürzen, der dich fast steiben machte aber nun Sorge du für den Ruf meiner Nichte » Shakespeares Pandarus ist in seinem ganzen Wesen burgerlich derb, seine Witze sind so unzweideutig wie möglich der mit feinstem Pinsel ausgemalte alte Lebemann des Trecento-Künstlers ist hier mit wuchtigen Strichen und tiefen Schatten als eine rechts unangenehme Type in das Bild gesetzt Shakespeare sieht ihn nicht mit dem liebevollen Humor Chaucers an, sondern mit dem Zorn des Satirikers Bei beiden ist er es, der die letzte Rede hält, aber bei Chaucer bedauert er herzlich das Mißgeschick, das seinen Freund betroffen hat «Gott weiß, daß es mir ein Kummer ist Recht gerne würde ich es bessern, wußte ich wie! » Gegenüber dieser Verzweiflung des Vermittlers wirken die Schlußsätze des Pandarus bei Shakespeare mit ihrem Zynismus abstoßend Es ist ein anderes Geschlecht, das jetzt um 1600 über Chaucers Gestalten zu Gericht saß, und man spürt auch bei Shakespeare etwas vom Geist dieses Puritanismus der burgerlichen Kunst

Ulysses ist Shakespeare aus Ovid, wo er sich selbst seiner Taten ruhmte, wohl als der schlaue Betrüger bekannt, der die Rosse des Rhesus aus dem feindlichen Lager stahl, wie es im dritten Teil «Heinrichs VI» (3, 2, 190 u. 4, 2, 19) erwähnt wird Aber Caxtons Darstellung hat das Ungünstige dieses Eindrucks wieder aufgehoben, und es hat nichts zu sagen, daß der Koter Thersites ihn als schlaunen Fuchs, «dog-fox», bezeichnet Bei Ovid war Ulysses auch der kluge, alles vorher bedenkende Staatsmann, der

«nie rasten wird, an der Griechen Wohl zu denken», der als leitender Feldherr mehr wert ist als der bloße Krieger Ajax. Das ist auch in der mittelalterlichen Darstellung immer betont. Keine Figur ist so geeignet, als Sprachrohr des Dichters zu dienen wie diese, die im ganzen Stück nie von der Satire erreicht wird. Die Kritik unserer Zeit wirft ihm das Kleinliche, Spießbürgerliche seines Gebarens vor, etwa bei dem Versuch, den Achilles aufzurütteln. Bei Caxton (p. 630f.) war er mit Nestor und Diomedes zu Achill geschickt worden und hatte ihm zugeredet, seine Untatigkeit aufzugeben, seinen alten Kriegers Ruhm wieder hochzuhalten und sein Volk zu verteidigen. Daraus hat Shakespeare die auf uns vielleicht lacherlich wirkende Szene gemacht, wo die Heerführer dem Achill durch Nichtachtung die Worte des Ulysses illustrieren, daß sein Ruhm verblasse, wenn er nicht lebendig erhalten werde. Aber wenn Shakespeare dies als lacherlich empfunden hatte, mußten wir durch irgendein Wort eines Beobachters darauf hingewiesen werden, wie Shakespeare das sonst stets tut. Das Fehlen eines solchen Hinweises verbietet uns, hier eine grobsatirische oder gar burleske Absicht des Dichters anzunehmen. Wir haben vielmehr die primitive theatralische Technik zur Erklärung der heutigen Wirkung heranzuziehen. Übrigens hat auch Dryden 80 Jahre später die Szene nicht als lacherlich angesehen und sie in seiner Bearbeitung beibehalten.

Ebensowenig wie Ulysses ist Agamemnons Figur satirisch aufgefaßt. es sind keineswegs nur hohle drohende Phrasen, die wir von ihm zu hören bekommen, und wenn ihn der zornige Achilles durch Patroclus verspotten läßt, so soll damit die rücksichtslos nur sich selbst achtende Art des Achilles, nicht das Pathos des Agamemnon charakterisiert werden. «So großherzig (magnanimous, Schlegel übersetzt «heldenmutig») wie Agamemnon» ist in «Heinrich V.» (3, 6, 7) das höchste Lob des Feldherrn. Es ist durchaus willkürlich, wenn man, wie dies Gervinus, Dowden, Brandes, Gundolf tun, die Griechenführer samt und sonders als Karikaturen auffaßt. Shakespeare geht nicht weiter als Ovid.

So ist Nestor der alte ehrwürdige Held, der mit «sußem Munde» am Ende des 12. Buchs der Metamorphosen von weit zurückliegenden Geschehnissen wie dem Kampf der Centauren und Lapiten als Augenzeuge erzählen kann. Er ist der beredteste Mann der Griechen, der die in Ovids Zeit am meisten geschätzte Kunst, die des Rhetors, am glanzendsten beherrscht. Mit ihm ver-

ghchen zu werden, gilt in der Renaissance allgemein als höchstes Lob in der Kunst des Wortes, und Shakespeare selbst führt seinen Beinamen neben dem des Sokrates und des Vergil als ersten auf seinem Grabstein. Es ist gar kein Zweifel, daß Shakespeare wie seine ganze Zeit den Namen Nestor mit Ehrfurcht nannte. In den Jugendstücken wird sein alle überragendes Alter erwähnt (LLL 4, 3, 169, 1 Hen VI 2, 5, 6), das ihn nie mehr lachen läßt (Merch 1, 1, 56), seine gewaltige Beredsamkeit (3 Hen VI 3, 2, 188). Die beste Schilderung aber gewährt uns eine Stelle in Shakespeares Gedicht «Lukretia» von 1594, wo das Bild im Hause des Collatin erklärt wird.

(1401) Hier halt der greise Nestor eine Rede
Wie sicher streckt sich seine Hand empor!
Er spornt die Griechen an zur tapfern Fehde
Und fesselt jedes Auge, jedes Ohr
Sein langer Bart, ein weißer Silberfloi,
Scheint mit dem Kinn sich auf und ab zu neigen
Sogar sein Atemwolkchen siehst du steigen

Sieh der Gesichter gaffendes Gedrange
Es scheint, sie wollen seinen Rat verschlingen
Nicht zwei sind gleich in dieser Lauscher Menge,
Sie steh'n als horten sie Sirenen singen,
Hier hoch, da tief um halbe Kopfeslänge
Ragt mancher Mann empor aus dieser Schar

Der ist erstickend rot gedruckt und schnaubt,
Der drängt sich pustend, fluchend weiter vor,
So wutend scheinen viele, daß man glaubt,
Die Schwerter müßten aus den Scheiden fliegen,
Sobald nur Nestors goldne Worte schwiegen

Diese Darstellung Nestors in Shakespeares früheren Werken wird uns doch vorsichtig machen, wenn die Ausleger von «Troilus und Cressida» uns glauben machen wollen, der Dichter habe hier im konträren Gegensatz zu seinen sonstigen Aussagen geurteilt.

Nach Georg Brandes hat Shakespeare seinen Nestor formlich in Lächerlichkeit ertrankt¹⁾, nach Gundolf hat er hier ein Seitenstück zum Friedensrichter Schaal und zu Polonius geschaffen «zumal die selbstgefallige Eitelkeit und murbe routinierte Vertrottelung, die Lust am endlosen Reden oder vielmehr Sich-redenhören, die Selbstbespiegelung vor trübem Glas mit bloden Augen,

¹⁾ Brandes, Shakespeare³, p. 742

denen das eigene Bild undeutlich und fremd wird, so daß von den Festen der Eitelkeit ihnen mehr der sinnlos gewordene Akt des Spiegelns als der Genuß am eigenen Gesicht bleibt»¹⁾ Aber wenn wir Nestors Reden daraufhin nachprüfen, werden wir doch sehr zweifelhaft, ob Shakespeare wirklich diesen Eindruck hervorrufen wollte. Daß er ihn bei modernen Lesern tatsächlich hervorrufen kann, ist sicher, aber ich glaube nicht, daß er bei dem Kenner der damaligen Literatur den Eindruck hervorrufen muß. Am lächerlichsten erscheint diesen Kritikern die Antwort auf Hektors Herausforderung. Der Trojanerprinz hat ganz im Stil des späteren Mittelalters und der Renaissance als galanter Ritter eine Herausforderung an die griechischen Kavalere ergehen lassen, daß er seine Dame für schöner, kluger, treuer erkläre als irgendeine Griechin. Wenn ein Grieche sich ihm stellen will, der seiner Liebe treu ist, wird er ihn im Kampfe ehren. Wenn nicht, wird er nach Troja zurückkehren und verkünden, die griechischen Damen seien sonnverbrannt und nicht den Splitt einer Lanze wert.

Das ist von Shakespeare ebenso wenig als Lächerlichkeit aufgefaßt wie etwa die ähnliche Herausforderung des Grafen von Surrey am Hofe des Herzogs von Florenz in Verteidigung der Schönheit seiner angebeteten Geraldine in Nashes Roman *Jack Wilton* von 1594²⁾. Es ist der verstiegene Stil dieser Zeit des etwas barock gewordenen Ritters tums. Nimmt man das aber als gegeben an, dann ist auch die Antwort Nestors nicht mehr lächerlich. Er, der dreimal ältere Ritter, der ein Mann war, als Hektors Großvater noch an der Brust sog, verspricht, wenn kein anderer Grieche für seine Dame in die Schranken trete, selbst seinen Silberbart im goldenen Visier zu verbergen und zu verteidigen, daß seine Dame schöner war als Hektors Großmutter und so keusch wie irgendeine in der Welt. Brandes sieht hiern den Gipfel der Lächerlichkeit, Gundolf «die possierlichste Verlacherung der Minne-Konvention neben den Streichen des Don Quichote». Ich möchte doch glauben, daß Shakespeare anders eingestellt war als diese beiden Kritiker.

Wie urteilen die anderen Figuren, vor allem die vom Dichter sympathisch gezeichneten, über Nestor? Wir finden nirgends

¹⁾ Gundolf, *Shakespeare* II, 210

²⁾ Ed Gosse, p 119

eine Abweichung von den Quellen, von Ovid und Caxton, oder von Shakespeares fruherer Auffassung

Nur der junge Schauspieler Patroclus, der, um die trube Laune des Achill aufzuheitern, die anderen Griechenfursten karikiert, stellt Nestor dar, indem er sich rauspert und den Bart streicht, wie wenn er eine Rede vom Stapel lassen wollte, und dann wie er beim nachtlchen Alarm hustend und spuckend seinen Halsberg mit gichtischen Fingern vergeblich festzubinden bemuht ist. Das soll gewiß den alten Mann lacherlich machen — aber fur Achill, nicht fur Shakespeares Zuschauer (1, 3, 165). Und Thersites, der schon bei Homer alles begeistert und alle Heerfuhrer der Griechen lacherlich zu machen sucht — er darf uns, zunachst jedenfalls, kein Kronzeuge sein. Freilich, alle diese Heroen sind rein menschlich aufgefaßt, sie stehen schon fur Chaucer und Caxton nicht uber dem Menschlichen mit seinen Schwachen. Gerade dieses echt Menschliche ist ja fur Shakespeares Figuren bezeichnend, und Dryden hat bei Gelegenheit seiner Uebersetzung von «Troilus und Cressida» eben hierin den Unterschied zwischen Shakespeare und dem beliebtesten der jungeren Dramatiker unter Konig Jakob, Fletcher, hervorgehoben: «Shakespeare hatte einen allumfassenden Geist, der alle Charaktere und Leidenschaften begriff, Fletcher einen mehr beschrankten und umgrenzten. Er war ein Glied von Shakespeare.» Mit anderen Worten: Fletchers Figuren kann man von einer Seite ansehen, Shakespeares Figuren von allen Seiten¹⁾.

Am meisten wird das humanistische Empfinden des modernen Zuschauers verletzt durch Shakespeares Zeichnung des Achilles, der uns in der Homer-Lektüre der Schule als hochster Ausdruck des heldischen Geistes teuer geworden ist. Aber schon das Römertum sah ihn anders: das Geschlecht des Augustus wurde ja von Aeneas, dem Trojaner, abgeleitet, und dasselbe versuchten die Genealogen der mittelalterlichen Furstengeschlechter, vor allem Heinrichs II von England. So blieb fur den erbittertsten Feind der Trojaner wenig Sympathie übrig. Aus dem δῖος Ἀχιλλεύς des Homer ist

¹⁾ Vgl. Dryden, *The Grounds of Criticism in Tragedy* (1679), *Dramatic Essays* ed. Hudson, *Everyman's Library*: «'Tis one of the excellencies of Shakespeare that the manners of his persons are generally apparent, and you see their bent and inclinations. Fletcher comes far short of him in this, as indeed he does almost in everything» (p. 136) und «The characters of Fletcher are poor and narrow in comparison of Shakespeare's» (p. 138).

bei Ovid der «saevus Achilles» (Met XII 582) geworden, der wilde, grausame Achill, dem die Schmach an Hektors Leiche nicht verziehen wird. Mit dieser Vorstellung schuf das Mittelalter dann weiter, wo es neu schaffen konnte. Er totet jetzt Hektor nicht im ehrlichen Kampfe, sondern in wilder Wut geht er an den nichts ahnenden Hektor, der eben einen Gefangenen abführt, mit einer großen Lanze heran und ersticht ihn. Aber grausamer, unritterlicher zeigt er sich noch bei dem vom Mittelalter selbständig gezeichneten Tode des Troilus. Und diese Schilderung machte auf Shakespeare den tiefsten Eindruck¹⁾

Die Myrmidonen — 2000 an der Zahl — umzingeln bei Caxton den einzelnen Troilus, trotz tapferster Gegenwehr schlagen sie ihm schließlich sein Pferd tot und den Eisenhelm vom Kopfe. Dann kommt Achill hinzu und sieht Troilus ganz unbewehrt (alle naked). Er rennt voll Wut auf ihn zu und schlägt ihm das Haupt ab. Darauf bindet er den Leichnam an den Schweif seines Rosses und schleift ihn durch das Heer. «O was für eine Schandlichkeit», ruft der mittelalterliche Schriftsteller aus, «war es, den Sohn eines edlen Königs, der so ehrenvoll und kühn war, zu schleifen. Wahrlich, wenn irgend Edelsinn (only noblesse) in Achilles gewesen wäre, hatte er diese schmachliche Tat (this vylonye) nicht getan». Und ebenso grausam und unritterlich verfährt Achilles gegen König Menon, der Troilus rächen wollte.

Shakespeare, der nicht den Tod des Troilus oder Menon darzustellen hatte, sondern nur den des Hektor, benutzt dazu das Detail, das ihm hier geboten war, so wie er ein paar Jahre später in «Macbeth» für den Tod Duncans die Schilderung von der Ermordung König Duffs heranzog. Man kann also keine feindseligere Einstellung gegen Achilles aus seiner Darstellung folgern. Aber dieser Achill des Caxtonschen Trojabuchs mit seiner brutalen Rohheit, dem Rittersitte nichts gilt, wenn er seine Rache befriedigen kann, ist natürlich nicht imstande, Sympathie zu erwecken. Seine Untatigkeit ist nicht wie bei Homer durch die beleidigende Wegnahme seiner Sklavin erfolgt — eben jener Briseis, die ihn in Ovids Heroidenbrief ihrer Liebe versichert —, sondern durch seine Liebe zu der Priamus-Tochter Polyxena. Und in dieser

¹⁾ Caxton, Recuyell of the histories of Troyes, ed. Sommer II, p. 639. Es ist eine freie Weiterbildung nach Vergil, Aeneis I, 474, wo Troilus, der Rüstung beraubt und vor Achill fliehend, durch die fuhrerlos gewordenen Rosse seines eigenen Streitwagens zu Tode geschleift wird.

Untatigkeit, wo ihm der Kampf der Griechen völlig gleichgültig geworden ist, läßt ihn Shakespeare die anderen Fürsten ver-spotten. Sein Freund Patroclus ist jetzt ein «junger Flegel» (Gundolf), der durch seine schauspielerische Karikierung von Agamemnon, Nestor und den anderen Heerführern Achills Langelawe vertreibt. Das ist ein Einfall, der dem Schauspieler Shakespeare besonders nahe liegen mußte, ja solche Karikierung der bekannten literarischen Persönlichkeiten auf der Bühne war durch den Theaterstreit zwischen Ben Jonson und seinen Rivalen, auf den die bekannte Hamlet-Stelle anspielt, gerade damals auch in Shakespeares nächster Umgebung üblich. Deshalb brauchen wir noch nicht anzunehmen, daß Shakespeare selbst in unserem Drama in diesen Theaterstreit eingegriffen habe. Daß die Freundschaft des Achilles zu Patroklos von dem giftigen Thersites mit Dreck beworfen wird, ist keineswegs ein Zeichen, daß auch der Dichter sie mit argwohnischem Auge ansehe. Aber er hat jedenfalls auch für den jungen Freund des Achill nicht viel Sympathie übrig.

Und Achills rohe Tapferkeit wird noch weit übertroffen durch die reine Körperlichkeit des Ajax. Der Charakter des Ajax Telamonios mit dem riesigen siebenfaltigen Schilde hat unter Ovids Darstellung sehr gelitten. Bei Homer war er der tapfere Krieger von gewaltiger Körperkraft und Körpergröße, bei Ovid aber, wo uns der Streit zwischen Ulysses und Ajax wie ein Disput in der Rhetorenschule nur die schlechte Seite des Gegners sehen läßt, ist es «der torichte (stolidus) Ajax» (Met. XIII 324), der den Ulysses «mit Geschwatz der torichten Zunge besudelt» (305), ein «roher und unempfindlicher Krieger» (*rudis et sine pectore miles*, 290), oder, wie es in der von Shakespeare benutzten Übersetzung von Golding (p. 162a) noch grober ausgedrückt ist «a dolt and gross head». Er hat «Kraft, doch ohne Verstand» (363) — «neither wit nor knowledge» bei Golding (S. 164b) — «Muß ist weder die Rede leicht», sagt er von sich selbst im Gegensatz zu Ulysses, «noch jenem die Tat» (10). So wie Ovid ihn schildert, «der seinen Zorn nie bandigte» (XIII, 3), sah ihn Shakespeare schon 1594 in «Lukretia» (Z. 1398) «In seinen Augen rollte plumpe Wut und Grausamkeit» (*wild rage and rigour*), aber die eine Zeile sagt höchstens durch den Gegensatz zu der Charakterisierung des weisen und schlaunen Staatsmanns Ulysses, daß auch der Mangel an Geist auf dem Gemälde der Lukretia sichtbar war. Der rohe ungeschlachte Riese, als der Ajax in Shakespeares

Drama dann auftritt, ergibt sich aus Ovid ohne weiteres Auf der einen Seite bei Ulysses die höchste Gewandtheit des Geistes, auf der anderen bei Ajax die gewaltigste Kraft des Körpers

Ich habe früher einmal¹⁾ einen Weg zu finden gesucht für die Verschärfung dieser Gegensätze, und zwar in der Schultradition, in den Kämpfen und Spielen der Schüler. Hier mußte der kluge Kleine in seinem Gegner den dummen Großen erkennen — der Große, der sich auf seine Fauste verließ, konnte auf die Schlaueheit des Kleinen verzichten. Ich glaube an diesen Ursprung der Verschärfung des Gegensatzes besonders deshalb, weil sich gerade hier, auf dem Schulhof, der neue Gegensatz Ajax-Thersites entwickelt haben kann. Die Großen, die nicht so dumm waren, wie die Kleinen ihnen nachsagten, rächten sich, indem sie diese nicht mit dem ehrenden Charakter des Ulysses, sondern mit dem des Thersites bezeichneten, des schimpfenden Klaffers, der bei Ovid von Ulysses erwähnt wird als «der schamlose (protervus) Thersites» (Met. XIII 250), der «der Könige Namen zu lastern wagte», weshalb er von Ulysses gezeichnet wird. Das erzählt ausführlich der 2. Gesang der Ilias, von da ist es sicher in Ovid-Scholien und Kommentare eingedrungen, die den Lehrern in den Humanistenschulen bekannt waren. Dieser geifernde boshafte Koter, den Homer als klein und verwachsen schildert, tritt also in der Schultradition in Gegensatz zum rohen Klopffechter Ajax, dessen Prügel er nur durch Schimpfworte erwidern kann. Er wird daher nicht mehr von Ulysses, sondern von dessen Gegenspieler Ajax geprügelt. Und da er sich diese Prügel gefallen lassen muß, wird er auch zum Typus der Feigheit. Sein feiges Maulheldentum nimmt ein schwankartiges Humanistendrama aus dem Anfang des 16. Jahrh. von Ravisius Textor, dem berühmten Lehrer am Pariser Navarra-Kollegium, zum Gegenstand, das 1537 in englischer Bearbeitung erschien und vermutlich 1543 im Queen's College zu Cambridge aufgeführt wurde²⁾. Auch hier wird im Prolog auf die Homer-Stelle verwiesen. So also war die Figur des Thersites als die des feigen Soldaten, des Lastermauls und boshaften, giftigen Hundes, der die Prügel, die er in reichstem Maße bezieht, nur durch wütendes Schimpfen heimzahlen kann, dem

¹⁾ Einleitung zur Ausgabe der Goldenen Klassiker Bibliothek, 1911

²⁾ Vgl. Creizenach, Gedichte des neueren Dramas, 2, 61. Auch in «Amor et Puella», einem der Colloquia des Erasmus, die als Schulbuch gelesen werden, wird die Figur verwendet (Tatlock).

jungen Shakespeare wahrscheinlich schon von der Schule her bekannt. Er brauchte seine Kenntnis nicht selbst aus Homer zu schöpfen. Und nun wird sie dramatisch gestaltet in der Zeit der tiefsten Erbitterung Shakespeares gegen alle falschen und feigen Menschen. Thersites ist ein Koter, ein Bastard an Leib und Seele, der keine Scham kennt und, um sein Leben zu retten, sich selbst beschmutzt, wie bei dem Zusammentreffen mit Hektor in der Schlacht, wo ihn der trojanische Held fragt: «Bist du von echtem Blut und Ehre?» Thersites: «Nein, nein, ich bin ein Schuft, ein schabiger, schmahsuchtiger Bube, ein recht armseliger Lump!» Aber er ist — wieder von der Schule her — ja der kluge Kleine, seine Bosheiten sind nicht sinnlos, sondern geistreich, indem sie eine richtige Beobachtung mit ihrem Gift so überschmieren, daß ein möglichst haßlicher Vorwurf daraus wird. Es gehört also Witz zu der Bosheit. Dadurch erhebt sich aber die Satire des Thersites über die des ungefähr zur selben Zeit entstandenen Lagners Parolles in «Ende gut, alles gut». Dieser ist ein ahnhoher feiger Schuft, ein Soldat, der alles verlastet und verrät, nur um sein elendes Leben zu retten. Beide wissen auch genau, daß sie Schufte sind. Aber während Parolles nur aus Gemeinheit besteht, hat Thersites zur Bosheit den scharfen Witz gefügt: er hat selbst noch die Rolle des geistreichen Narren übernommen, die in «Ende gut, alles gut» noch abgetrennt war. Er ist nicht nur Objekt, sondern auch Subjekt der Satire, wie Falstaff objektive und subjektive Komik vereint hatte. Es liegt immer ein Körnchen Wahrheit auf dem Grunde seines Hohns, aber erst seine schmutzige Bosheit hat es zu dem Klumpen gemacht, den wir dann sehen. Er wird ja von den griechischen Führern auch als eine Art Hofnarr angesehen, sie lachen alle so lange über ihn, bis sie selbst von seinem Gift bespritzt werden. Aber es wäre verkehrt, nun zu glauben, daß Shakespeare persönlich sich auf den Standpunkt des Thersites stelle, daß er sich die Äußerungen dieses Schufte zu eigen mache und selbst so vergiftet sei wie dieser.¹⁾ Der Kampf zwischen Diomedes und Troilus ist für Thersites nur der Streit um eine Metze: «Wehr dich für deine Metze, Griechen! Ficht für deine Metze, Trojaner!» Und der ganze trojanische Krieg ist ihm dasselbe: «Die ganze Geschichte dreht sich um einen

¹⁾ Die beste Widerlegung dieser neuerlich von Eduard Eckhardt vortragenen Ansicht (Engl. Studien 64, 370) bietet schon Gervinus, Shakespeare 4, 22

Hahnrei und eine Hure — ein habscher Gegenstand, um Parteiung und Ehrgeiz aufzuhetzen und sich daran zu Tode zu bluten. Daß doch der Aussatz das Gesindel fraße, und Krieg und Liederlichkeit alle zusammen verdurbe!« «War and lechery» gehören für Thersites zusammen, während im «Cornolan» (4, 5, 244) gerade der Friede dafür verantwortlich gemacht wird. Aber ein Korn Wahrheit, ein Gran von Shakespeares eigener Meinung mag dahinterstecken. Wieviel das ist, zeigt uns Caxton, der Burgersmann, dem doch das ritterliche Ideal als höchstes galt, in seiner Übersetzung des Troja-Buchs. Da spricht Achilles selbst die gleiche Verurteilung des Kriegs um Helena aus. «Es war eine große Torheit unter uns, daß um das Weib eines Einzelnen von uns, nämlich Sir Menelaus, so viele Könige und so hohe Prinzen sich in Todesgefahr begeben. Ware es nicht viel mehr Weisheit gewesen für den edlen Palamydes, in Frieden in seinem Land zu bleiben, als hier erschlagen zu werden? und für andere Könige und Prinzen in gleicher Weise?» — Es ist bürgerliche, praktische Lebensweisheit, die hier verzapft wird, aber dann stellt Achilles auch schon den modernen Satz von der Vernichtung der Besten durch den Krieg auf. «Wenn die Edlen hier sterben, muß notwendig folgen, daß die Welt durch Schurken (villains, Proleten) wieder gefüllt und regiert wird. Hektor, der so edel und würdig war, ist tot, ebenso kann es mir leicht gehen, der ich nicht so stark bin wie er. Ich habe nicht die Absicht, mich in Gefahr zu begeben, und ich will lieber meinen Ruhm verlieren als mein Leben. Denn am Ende wird alle Tapferkeit vergessen.» Hier ist nicht viel Platz für die jugendlichen Ideale des Rittertums, wie sie Troilus und Hektor verkörpern.

Trojas Helden sind von Shakespeare mit starkerer Sympathie gezeichnet als die Griechen — in Übereinstimmung mit der römischen und mittelalterlichen Tradition. Hektor ist das Muster edler Ritterlichkeit, über alle Nutzlichkeitserwägungen stellt er die Ehre — Shakespeare mag bei ihm wie bei Troilus auch an seinen unglücklichen Heros, den Grafen Essex, gedacht haben. Hektor erkennt das Unrecht an, das dem Menelaus durch Paris geschehen ist, trotzdem es ja nach Dares nur die Vergeltung für den Raub von des Priamus Schwester Hesione durch Telamon war, aber eine Auslieferung der Dame, die sich jetzt ihrem Schutze anvertraut hat, wäre gegen die Ritterethik. Daß er dafür, wegen dieser Überspannung des ritterlichen Ehrbegriffs, in Shakespeares

Sinn den Tod erleide, wie manche Kritiker behaupten, mochte ich aber nicht zugeben. Eine solche juristische Abwägung der dramatischen Schuld liegt Shakespeares naturgewachsenen Gestalten vollständig fern. Hektors Verhältnis zu Andromache ist, ebenso wie das seines Bruders Paris zu Helena, etwas bürgerlich-modern aufgefaßt, so ähnlich wie Percy Heißeßporn oder Heinrich V mit ihren Frauen verkehren. Das bringt natürlich einen starken Gegensatz zu Homers oder etwa Schillers Darstellung von Hektors Abschied mit sich. Aber das ist vom Stil der burgundisch-germanischen Renaissance unzeitrennlich, die doch zu einem guten Teil im Bürgertum wurzelt. Shakespeares tragisches Lustspiel ist wie Chaucers Gedicht mit der Ver zweiflung des in seinem Heiligsten getauschten Troilus zu Ende. Der Epilog Chaucers, der den Tod des Troilus berichtet, ist bei Shakespeare weggelassen. Zunächst ließ sich das im Drama nicht so einfach anhängen wie im epischen Gedicht. Dann aber lag Shakespeare noch die auf Henryson zurückgehende Überlieferung vor, nach der Cressida früher starb als Troilus — sie setzt dort ja ihr Testament für ihren einstigen Geliebten auf. Daß Troilus von den Griechen erschlagen wurde, hatte Shakespeare in «Wie es euch gefällt» (4, 1, 97) als bekannt erwähnt: es war nicht genau Caxtons Version, wo ihm Achill das Haupt abschlägt, sondern wohl eine Änderung von Chettille-Dekker — «sein Schadel ward ihm eingeschlagen von einer griechischen Keule». So ist sein Troilus-Stück keine Tragödie geworden, sondern ein Lustspiel, freilich eins ohne Versöhnung am Schluß. Die Herausgeber der Shakespeareschen Folio von 1623 hatten es ursprünglich hinter «Romeo und Julia» eingereiht, sahen das aber nachher als Irrtum an und schoben es ohne Seitenzählung zwischen die Historien und Tragödien ein. Als Titel ließen sie auf drei Seiten «The Tragedie of Troilus and Cressida» stehen, über den anderen Seiten entfernten sie das Wort «Tragedie». In zwei früheren Einzelausgaben (beide von 1609) wird das Stück als «The Historie of Troilus and Cressida» bezeichnet, was vielleicht den zwiespaltigen Charakter am besten ausdrückt¹⁾. Diese beiden Ausgaben sind nur im Titel verschieden: die eine bezeichnet es als das von der königlichen Truppe gespielte Stück, die andere sagt in einer einzigartigen Vorrede, das Stück sei neu und noch nie

¹⁾ Vgl. Ulrich, Ist Troilus and Cressida Comedy oder Tragedy oder History? Sh.-Jb. 9 (1874) und Keller, Der Schluß von Shakespeares «Troilus und Cressida», Sh.-Jb. 56 (1920).

auf der Bühne gewesen Welches ist die Wahrheit? Die Forscher, die sich nicht scheuen, in so ziemlich allen Dramen Shakespeares mehrere Schichten zu sehen, teilen einfach den ersten Titel der ursprünglichen Fassung, den zweiten einer Überarbeitung durch Shakespeare selbst zu Aber der Text ist ja in beiden Stücken derselbe Stilistisch gehört das Stück jedenfalls in das Jahr 1602 Am 7 Februar 1603 n St war ein Drama «Troilus und Cressida», wie es gespielt wird von den Schauspielern des Lord-Kammerers», also von Shakespeares Truppe, zum Druck angemeldet, aber wohl nicht gedruckt worden Auch in dieser Beziehung steht es also neben dem «Hamlet», mit dem es so manchen Zug gemeinsam hat, den jeder aufmerksame Zuschauer bemerken wird «Troilus und Cressida» schließt pessimistisch mit einer Dissonanz Hektor ist tot, der Edelste, sein Bruder Troilus, der idealistische Jungling, verzweifelt, Troja sieht, seines Schutzes beraubt, seinem furchtbaren Schicksal entgegen, und angesichts dieses Untergangs alles Guten bleibt Pandarus allein auf der Bühne «So ist die Welt» schließt Chaucer «O Welt, Welt, Welt!» hören wir das Echo bei Shakespeare Hier ist kein Raum für Ideale —

Anhang

Troilus und Cressida, Klage und Gegenklage

Aus «The Paradise of Dayntie Deuises» 2 Aufl 1580

(Exemplar des Britischen Museums)

A complaint

If Cressed in her gadding moode,
Had not gone to the Greekish host,
Where she by *Diomed* was woode,
And wonne from him that lovde her most,
She had not fallen to such mischeefe,
Nor turned *Troylus* to such greefe

Nor *Diomed* had not upbrayed,
To worthy *Troylus* Cressed spovle
Nor these two worthies had not frayed,
So oft ech others fame to toyle
If catterwaling Cressed coy
Had taried with her love in *Troy*

No *Troians* foe, nor cruell Greike,
Had triumphte over her good name,

If she had not gone forth to seeke
 The campe where women winne no fame
 She had been calde no common Gill,
 If she in *Troy* had tarried still

She had not knowne the Lazars call,
 With cuppe & clap her almes to winne
 Nor how infective scabbe and scall,
 Do cloth the Lepre Ladies skinne
 She had no such distresse in *Troy*,
 But honour, favour, wealth, and ioy

Howbeit she could not tarry there,
 But needes forsooth a gadding go,
 To feele the tast of straungers chere
 Nise novelty lo prickt her so,
 She could not hold where she was well,
 But strayed and into ruin fell

I pleasure not to blaze her blame
 Nor chiding cannot mend her mis
 But all good women by her shame
 May learn what catterwaling is
 For wandring women, most men say,
 Cannot be good and goe astray

It is not women's exercise,
 To straye or gadde in field or towne,
 Men count them neyther good nor wyse,
 They blot and blemish their renowne
 They hurt their fame, they please their foe,
 And greeves their friend to see them so

Fines Troylus

A Replye

No gadding moode, but forced strife,
 Compelled me retire from *Troy*
 If *Troylus* would have vowde his wife,
 We might have dwelt in former ioy
 No *Diomede*, nor Greekish wight,
 Had sought my blame or his despight

If ought the feeble force of mine
 Could have withstood the kingly heast,
 If flowing fluds of stilled rine,
 Had pithe found in *Troians* brest,
 I had not bene *Antenor's* prise,
 Nor thus bene thrall to noted vise

The blome of blame had not bine spread,
 The seede of shame had not bine sowne,
 If knightly prowes his mind had lead,
 By rightfull force to keepe his owne
 I had not thrallled bine to ill,
 If he in Troy had kept me still

My heavie hart & dolefull case,
 Which craves your pitie not your spight,
 Full well you know hath had no place,
 If he had garded well his right
 I see your curtesie small, your store,
 That blaze my plague to make it more

You say in Troy I would not bee,
 With gadding mund you charge me still
 When well you know that he decreere
 Did send me forth aganst my will
 Sith thus you triumph at my fall,
 Ye ought to tell the cause withall

If nought you ıoy to blaze my blame,
 You would not hunt for termes of spight,
 Nor faine me cause of all the same,
 Small honour wonne in such a fight
 For they that noble minded bee,
 Will rue the case & pittie mee

I well allowe your finall clause,
 To gadde & runne doth blot the name,
 But lay the fault unto the cause,
 And graunt him gilthy of the same,
 Who bred the bud that pleased my foe,
 That greeued my friendes & hurt me soe

Fıms

Cressida

Zuerst gedruckt (mit einigen orthographischen Abweichungen) in The Paradise of Dainty Deunces, reprinted from a transcript of the first edition, 1576, in the handwriting of the late George Stephens, Esq With an Appendix Containng Additional Pieces from the Editions of 1580 & 1600 By Sir Egerton Brydges, K J, London 1810

Bucherschau.

I Sammelreferat von Wolfgang Keller

1 Ausgaben und Übersetzungen von Shakespeares Werken

Das zwölfte Bandchen des Cambrider «New Shakespeare», von Sir Arthur Quiller Couch und Dr John Dover Wilson herausgegeben, enthält «All's Well that Ends Well»¹⁾ Die Einleitung des Cambrider Literaturprofessors betont den Palimpsest Charakter des Lustspiels, bei dem sich ganz deutlich Partien im Stil der Jugendstücke herausheben, gegenüber solchen, die auf die Hamlet Zeit hinweisen, will sich aber doch nicht für eine Identifikation mit dem von Meres 1598 erwähnten Seitenstück zu «Love's Labour's Lost», «Love's Labour's Won», entscheiden Sie druckt dankenswerterweise die Novelle von Paynter (Boccaccio) in exakter Form ab, was aber nicht hindert, daß Shakespeare für Gilettas (Helenas) Verhalten in Florenz verantwortlich gemacht und Helenas «modernes» Frauentum bewundert wird, obwohl beides doch ebenso schon in der Novelle vorkommt Das sind die kleinen Inkonsistenzen, die uns in den unterhaltsamen Einleitungen von «Q» immer wieder storen Wichtiger für die Kritik des Dramas ist auch hier wieder der kurze Abschnitt von Dover Wilson über das Manuskript (the Copy) für den Druck der Folio 1623 und desselben Herausgebers ausführliche Anmerkungen Der enge Zusammenhang mit «Measure for Measure» wird hier noch durch die Hypothese befestigt, daß Shakespeare in beiden Stücken denselben Mitarbeiter gehabt habe Neben — oder statt — dieser Mitarbeit wird aber auch eine Überarbeitung von fremder Hand angedeutet, die sich besonders deutlich in der Schlussszene zeige Hier scheint mir in der Tat eine fremde Hand, oder doch ein fremder Wunsch nach einem effektvollen Theaterschluß, in beiden Lustspielen bemerkbar zu sein Ein auffallender Widerspruch, den Dover Wilson merkwürdigerweise nicht beachtet hat, ist die Erscheinung eines zweiten Ringes in Zeile 5, 8, 83, den der König Helena geschenkt haben will und der noch dazu mit Bertrams Ring eine erstaunliche Ähnlichkeit haben muß Von diesem für Helena sehr bedeutsamen Geschenk des Königs, das ihr seine Hilfe in jeder Not verbürgte, war vorher nie die Rede Sonst bringen die Anmerkungen eine Menge scharf

¹⁾ The Works of Shakespeare Edited for the Syndics of the Cambridge University Press by Sir Arthur Quiller Couch and John Dover Wilson [The New Shakespeare] (12) All's Well that Ends Well (13) Twelfth Night, or What You Will Cambridge, at the University Press 1929, 1930 (6 s each)

sinniger und origineller Beobachtungen, unter denen ich etwa die Erklärungen von «knot herbs» (4, 5, 17) und «a pur of fortune» (5, 2, 19) als besonders treffend hervorheben möchte. Allerdings ist manches, was Dover Wilson als ganz neue Bemerkung ansieht, schon in deutschen Kommentaren, vor allem bei Delius, zu finden.

An «All's Well» schließt sich in der Reihenfolge der Folio das 18. Bandchen an mit «Twelfth Night, or What You Will». Noch weniger als dort bedeutet hier die Einleitung von Quiller Couch für unsere Kenntnis des Stückes. Daß die Novelle von Riche, die Shakespeare den Stoff bot, «unbedeutend» sei, mag vom kunstlerschen Standpunkt aus richtig sein; hier aber interessiert sie uns nur als literarhistorisches Dokument, und als solches muß sie auch im Detail herangezogen werden. Übrigens ist ihr Schluß sogar psychologisch zweifellos besser fundiert als der des Lustspiels. Als Datum wird Weihnachten 1601/02 angenommen, und zwar von beiden Herausgebern, wegen der Aufführung im Middle Temple am 2. 2. 1602, die Manningham in seinem Tagebuch erwähnt. Aber wenn der Titel «Dreikönigsabend» einen Sinn haben soll, kann dies ja doch nicht die erste Aufführung gewesen sein. Nun paßt das Stück, das mit «As you like it» eng verknüpft ist, ebenso wenig wie dieses in die Zeit nach der Hinrichtung des Grafen Essex: eine scharfe Grenze scheidet es von «All's Well» und «Measure for Measure» im Stil wie in der Stimmung. All das weist «Twelfth Night» in den Januar 1601, wo man noch an die Aussonderung der Königin mit Essex und Southampton glaubte. D. Wilson weist mit Recht darauf hin, daß der singende Narr Feste (dessen Namen er als «Fest», «la fête» erklären will) vermutlich durch Robert Armin, den Nachfolger des 1599 aus geschiedenen William Kemp als Komiker bei Shakespeares Truppe dargestellt wurde. Auch hier machen neben dem Abschnitt über die Handschrift die reichlichen und vielfach sehr instruktiven Anmerkungen den Hauptwert des Bandchens aus. Das kurze Kapitel über die Bühnengeschichte des Stückes, das wiederum von Harold Child beigeleitet wird, leidet wie seine Zusammenstellungen in den früheren Bandchen darunter, daß er den wichtigsten und gewiß nicht am wenigsten erfreulichen Teil dieser Geschichte, die Aufführungen auf deutschen Bühnen, grundsätzlich ignoriert. Wir sind gewohnt, in jedem neuen Bandchen des «New Shakespeare» eine der wichtigsten Erscheinungen der Shakespeare-Arbeit des Jahres zu sehen und werden auch diesmal hierin nicht enttäuscht.

Eine Ausgabe eines Shakespeare-Dramas mit allen Parallelstellen aus den anderen Werken Shakespeares dient zweifellos dazu, uns die sprachlichen Eigentümlichkeiten, aber auch die Art der Vorstellung unseres Dichters eindrucksvoll vor Augen zu führen. Der leider früh verstorbene Professor an der Stanford-Universität A. G. Newcomer hatte den Plan gefaßt, die gesamten Dramen Shakespeares auf diese Weise mit einem Kommentar aus dessen eigenen Werken zu versehen. Er hat nur ein einziges Stück, «Much Ado about Nothing»¹⁾, — und nicht einmal das vollständig — so durchgearbeitet,

¹⁾ Much Ado about Nothing. Parallel Passage Edition. Ed. by Alphonse Gerard Newcomer, completed by Henry David Gray [Stanford University Publications, University Series, Language and Literature Vol. 1, No. 2] 1929, Stanford University Press. Stanford University, California (London, Humphrey Milford). 275 pp. (12 s. 6 d. net.)

das sein Nachfolger, H D Gray, jetzt vollendet hat Mehr als 2600 solche «loci similes» aus anderen Shakespeare Stücken hat Newcomer zusammengestellt, wohl hauptsächlich mit Hilfe von Alex Schmidts Shakespeare Lexikon, aber auch auf Grund eigener großer Sammlungen Der Herausgeber mochte im Vorwort chronologische Schlüsse aus der Häufigkeit der Parallelstellen ziehen und findet eine enge Verwandtschaft mit den Stücken der nächsten Umgebung und den Jugendstücken Gewiß kann vieles so gedeutet werden 130 Parallelstellen verbinden «Ado» mit «As You Like It», 107 mit «Hamlet», 99 mit «Twelfth N», 91 mit «Wives», 89 mit «1 Henry IV» und 87 mit «2 Henry IV» Aber wenn es die meisten Anklänge mit «Love's L L» (135) zeigt, so kann man hier noch auf die Überarbeitung (zwischen 1 und 2 Teil Hen IV) hin weisen, dennoch ist gewiß viel mehr durch die stoffliche Übereinstimmung in den Benedikt Beatrice Szenen bedingt Das gilt sicher auch von den 129 Anklängen an «Romeo», das Shakespeare durch die Verwandtschaft der Fabel (Scheintod der Braut) besonders lebendig ins Gedächtnis gerufen wurde Zwischen 80 und 90 Anklänge zeigen außer den genannten noch «Shrew» (88), «Merchant» (86), «Gentlemen» (84) und die späteren «All's well» (81), «Troilus» (82), «Othello» (83), «Lear» (87) und «Winter's Tale» (81) Zwischen 70 und 80 haben «Henry V» (70), «Antony» (73), «Coriolanus» (75), «Cymbeline» (73) und «Midsummernight's D» (77), «John», «Macb», «Temp» haben je 65, die Sonette 67, weniger als 60 «Measure», «Rich III», «Tempest», «Errors», weniger als 50 «Caesar» und «Rich II» Die wenigsten endlich haben die drei Teile von «Henry VI», «Tit Andr», «Timon», «Henry VIII»

Eine mit musterhafter Gründlichkeit alle Hauptprobleme beleuchtende Einleitung macht (für den Ausländer) den Wert der italienischen Ausgabe von «As You Like It»¹⁾ von der bewährten Hand G S Gargano aus Aber wir bekommen auch einen selbständig revidierten Text und reichliche Anmerkungen Gargano hat die neuesten Kommentare und literarhistorischen Untersuchungen herangezogen, so daß sich seine Ausgabe überall in der wissenschaftlichen Welt sehen lassen kann Neben dem englischen Text geht eine italienische Prosaübersetzung einher, die auch ihrerseits schwierige Stellen zu klaren bemüht ist

Ebensolches Lob verdient eine Macbeth Ausgabe²⁾ in italienischer Prosa Übersetzung von Gargano mit ausgezeichnete Einleitung und Anmerkungen unter dem Text Auch hier stellt der Herausgeber keine eigenen Theorien auf, behandelt aber den ganzen Komplex der Probleme mit kritischer Schärfe und großer Kenntnis Ein früheres Drama als Shakespeares (und Middletons) Vorlage anzunehmen, liegt absolut kein Grund vor, dagegen mochte ich doch

¹⁾ W Shakespeare A Piacer Vostro (As you like it) Testo riveduto, con versione a fronte, introduzione e commento a cura di G S Gargano [Biblioteca Sansoniana Stramiera già diretta da Guido Manacorda, No 66] G C Sansoni, editore, Firenze [1929] 219 pp (L 10 —)

²⁾ Shakespeare Macbeth Traduzione integrale, introduzione, note, analisi, biografia e bibliografia, a cura di G S Gargano [I grandi autori stranieri tradotti ed annotati Collezione diretta da L de Anna] F Le Monnier, editore, Firenze 188 pp (L 8 —)

behaupten, daß die Verse der drei als Hexen verkleideten Studenten beim Einzug Jakobs in Oxford im August 1605 Shakespeare die Anregung zu seinem Drama gegeben haben

Die erste richtige Übersetzung eines Shakespeareschen Dramas ins Deutsche ist die des «Julius Caesar» durch den preußischen Gesandten in London Caspar Wilhelm von Borcke, 1741¹⁾ Das Stück ist, wie der Herausgeber wahrscheinlich macht, bedeutend früher entstanden 1726/28 war er als junger Gesandtschaftssekretär, 1733/37 als Gesandter in London Er hat dort wohl gleichzeitig mit Voltaire die überragende Bedeutung Shakespeares kennen gelernt, die durch Pops Ausgabe 1725 eben zum Allgemeingut geworden war Aber Borchkes «Caesar» Übersetzung war auch bei ihrem späten Erscheinen in der Öffentlichkeit noch die erste Übersetzung Shakespeares in eine fremde Sprache Und wenn man die Steifheit der deutschen Sprache in der ersten Hälfte des 18. Jh. bedenkt, ist die Übersetzung eine recht respektable Leistung, die vielleicht am meisten daran krankt, daß sie noch nicht wagte, das Versmaß Shakespeares nachzuahmen, sondern im Gefolge der französischen Tragédie die gereimten Alexandriner wählte, deren falsches Pathos für uns unnatürlich, wenn nicht gar zuweilen lächerlich wirkt Jedenfalls freuen wir uns, daß M. J. Wolff das Stück neu gedruckt und mit einem klugen und wertvollen Nachwort versehen hat, das zum erstenmal Borchkes Bedeutung (ja sogar die Form seines Namens) durch Urkunden aus der Familiengeschichte seines Geschlechts ins rechte Licht rückt

Noch immer haben wir keine Übersetzung von Shakespeares Sonetten, die man der seiner Dramen als gleichwertig an die Seite stellen durfte Selbst eine so bedeutende Nachdichtung wie die von Stephan George ist eben keine Lösung, da sie uns den Wortlaut des Originals, die Bilder Shakespeares häufig vorenthält Das liegt natürlich an dem komplizierten Reimschema des Sonetts Ein neuer Versuch von Karl Hauer in Graz²⁾, der geschmackvoll und treu zugleich sein will, ist daher sehr zu begrüßen Es ist eine sehr schöne Leistung, die etwa gegenüber der Übersetzung von Wolff auch in deren verbesserter Gestalt viele Härten vermeidet und viele glücklichen Ausdrucksformen findet Der Verfasser, der sich in der streng wissenschaftlichen Einleitung Sidney Lee anschließt, hat die Reihenfolge der Ausgabe von 1609 nach inhaltlichen Gesichtspunkten geändert und die Sonette in 15 Gruppen zusammengestellt Dadurch wird manches für das Verständnis gewonnen, verloren geht dabei aber der unmittelbare Eindruck des Aufundabwagens der Gefühle

¹⁾ [Shakespeare] Versuch einer gebundenen Übersetzung des Trauer Spiels von dem Tode des Julius Caesar Aus dem englischen Werke des Shakespeare Übersetzt von Caspar Wilhelm von Borcke Herausgegeben von Prof. Dr. Max J. Wolff Weltgeist Bucher Verlags-Gesellschaft m. b. H. Berlin (1930)

²⁾ Shakespeares Sonette Ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Prof. Dr. Karl Hauer 1929 Ulrich Mosers Verlag, Graz 91 pp (RM 3 60)

2 Allgemeine Erläuterungsschriften zu Shakespeares Leben und Kunst

Ein Buch, das 1909 in London erschienen, aber, wie der Verfasser selbst angibt, aus Aufsätzen entstanden ist, die schon anfangs der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts in der «Saturday Review» gedruckt wurden, erregt jetzt in der deutschen Übersetzung ein gewisses Aufsehen in Deutschland es ist das Shakespeare Buch von Frank Harris¹⁾ Es gehört sowohl in der Entstehungszeit wie in der Methode also neben die Shakespeare Biographie von Georg Brandes und ist daher vielleicht schon ein bißchen veraltet beim Erscheinen Denn die rein psychologische Erklärung der Shakespeareschen Dramen, die eine Fülle von Einzelheiten in dem Innenleben des Dichters aus den Worten seiner Theaterfiguren herauslesen will, ist heute doch schon etwas überholt Und außerdem war Georg Brandes eben doch der bedeutendere Wiederbeleber vergangener Dichterpersönlichkeiten An der Methode ist vor allem auszusetzen, daß sie ihre Schlüsse zieht aus Unstimmigkeiten in Shakespeares Charakteren, d. h. aus solchen Zügen, die nicht zu den Charakterbildern passen, wie sie Frank Harris sich gemacht hat Es ist also ein aus ganz subjektiven Eindrücken gewonnenes Material, aus dem dann eine innere Biographie des Dichters aufgebaut wird Gewiß kann manche Beobachtung richtig sein, aber solange der Unterschied zwischen Shakespeare und Frank Harris besteht, haben wir keinen Beweis dafür Bei aller Anerkennung der geistreichen Behandlung des Gegenstandes kann ich hierin doch keine literarhistorische Arbeit sehen Es gilt nicht, eine angeblich «richtige» Charakterzeichnung von der Darstellung in den Dramen zu subtrahieren, um zu dem zu gelangen, was er an eigensten Empfindungen hineingebracht hat, sondern zu sehen, was beim Vergleich der Shakespeareschen Stücke mit ihren literarischen Vorlagen übrigbleibt Deshalb kann die Idee des Buches von Harris wohl wahr sein, daß auch der «objektive» Shakespeare in vielen Figuren seiner Schauspiele — Hamlet, Romeo, Jacques, aber auch Macbeth, Herzog Vincentio, Posthumus, Brutus und viele andere — Züge seiner eigenen Seele zeige wir wissen nur absolut nicht, wieviel wir für ihn in Anspruch nehmen dürfen Keineswegs darf man aber dabei Züge, die sich schon in Shakespeares Vorlagen finden, in Rechnung stellen Bei Frank Harris ist die ganze Biographie auf rein persönlichen Einfallen dieses Autors aufgebaut, aus denen er ein nicht uninteressantes, aber doch wissenschaftlich nicht wertvolles Portrat Shakespeares gezeichnet hat

Helene Richter, die den Lesern des Shakespeare Jahrbuchs durch scharf gesehene und geistreiche Kritiken der Wiener Shakespeare Aufführungen bestens bekannt ist, faßt ihre Beobachtungen hier zu einem neuen Shakespeare-Buch zusammen²⁾, das ihrem ersten (Shakespeare, der Mensch, 1926) ergänzend zur Seite tritt Hier will sie uns Analysen der Shakespeareschen Charaktere geben und erklärt ein Drama nach dem andern, nur die Königsdramen zu einer einheitlichen Gruppe zusammenfassend Es ist die kluge,

¹⁾ Frank Harris Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte 1923 S Fischers Verlag, Berlin 413 pp

²⁾ Helene Richter Shakespeares Gestalten Marburg 1900, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung G Braun 178 pp [= Bd 18 der Beihefte der Zeitschrift «Die neueren Sprachen»] (RM 5—)

hochgebildete Theaterkritikerin, die zu uns spricht, die Shakespeares Figuren lebendig vor sich zu sehen gewohnt ist. Sie hat ein viel intimeres Verhältnis zu diesen Figuren als ein Gelehrter, der Shakespeare immer nur historisch empfindet. Sie zeigt, daß sie die historischen Kenntnisse auch hat, und geht häufig von den Vorlagen Shakespeares aus, um des Dichters Absicht aufzuzeigen. Aber mit dem Herzen ist sie doch immer dann dabei, wenn ihr die Gestalten der Bühne gegenüberstehen. Hier lösen sich ihr die Charakterprobleme viel einfacher, gewissermaßen experimentell, da ihr die Erfahrungen vieler Abende zur Verfügung stehen. Mit feinem Nachempfinden weiß sie Shakespeares dramatisches Schaffen an den Stücken in chronologischer Folge zu erörtern. Sie erkennt in ihm den Theaterdichter. »Shakespeare sieht es ganz und gar auf Menschendarstellung ab, seinen Schauspielern alle Möglichkeit zu geben, ihre Kunst zur Menschendarstellung zu steigern, scheint der Endzweck seiner dramatischen Dichtung.« Das neue Buch von Helene Richter wird allen, besonders auch den ungelehrten Shakespeare-Freunden, neue Seiten seines Wesens in der bunten Schar seiner Menschenschöpfungen offenbaren.

Die von Walzel aufgestellte These »Shakespeare ein Barockkünstler« wird in einer Frankfurter Dissertation von Wilhelm Michels¹⁾ durch einen eingehenden Vergleich mit Calderon beleuchtet. Der Verfasser glaubt bei Shakespeare dieselben charakteristischen Erscheinungen des Barock nachweisen zu können wie bei dem spanischen Dramatiker, dem er als Vertreter der Renaissance Lope de Vega gegenüberstellt. Man sieht also den Ausgang ist vom spanischen Drama, und da ist alles klar — eben weil es chronologisch die Entwicklung des Barock aus der Renaissance zeigt. Aber ganz anders ist es bei Shakespeare: zwar wird auch hier Lyly als Parallele zu Gongora zitiert, aber dann bedeutet die Linie Lyly-Shakespeare eben ein Absteigen der Barockelemente. Deshalb wird Shakespeare allein herausgegriffen und, im Sinne von Walzel, auf jegliche chronologische Einstellung von vornherein verzichtet. Aber das ist doch nur eine Form. In Wirklichkeit spricht der Verfasser selbst von einer »Epoche« der Renaissance, einer »Epoche« des Barock. Da muß man sich doch klar werden, welche Epoche vorausgeht, welche folgt. Wenn Lyly dem Barock angehört, wie ist es mit Guevara? Wenn Spenser Barockkünstler ist, was ist Ariost? Soll Shakespeare dem Barock angehören und Ben Jonson der Renaissance? Ein anderer Vergleich scheint mir eher zum Ziel zu führen: der zwischen Shakespeare und Donne und Calderon. Da wird sich der große Unterschied zwischen dem englischen und dem spanischen Dramatiker zeigen. Denn schließlich gibt es auch eine Gesinnung der Renaissance, der eine Gesinnung des Barock entgegentritt: da trennt sich Shakespeare von Donne und Calderon, oder, wenn man will, von Ford und Calderon. Deshalb bietet trotzdem die Arbeit von Michels mit ihren schonen Vergleichen viele Anregungen zur Lösung der Frage, wenn auch wohl in einem anderen Sinne, als er glaubt.

¹⁾ Wilhelm Michels: Barockstil bei Shakespeare und Calderon. Dissertation Frankfurt. Gedruckt in der »Revue Hispanique«, Paris, Jahrgang 1929. 89 pp.

Wer sich einen Überblick über die verschiedenen Hypothesen verschaffen will, die einen anderen Verfasser für Shakespeares Dramen erfunden haben, dem sei das Buch von Georges Connes, dem Professor der Literatur an der Universität Dijon, empfohlen, das jetzt etwas gekürzt in englischer Übersetzung vorliegt als «The Shakespeare Mystery»¹⁾ Der Verfasser nimmt zunächst jede der vier Hypothesen vollkommen ernst auf ein Kapitel «Shakespeare is Shakespeare» — in dem er leider einem gestreichten Dilettanten wie Frank Harris lieber folgt als einem nüchternen Biographen wie Sidney Lee — folgt eine Entgegnung «Shakespeare is not Shakespeare», die alles zusammenträgt, was gegen die Überlieferung vorgebracht werden kann Darauf «Bacon is Shakespeare», «Rutland is Shakespeare», «Derby is Shakespeare» und «Oxford is Shakespeare» Überall werden nur die Argumente «pro» zusammengestellt, knapp und logisch, ohne Gegeneinwendungen Die Hypothesen sollen in sich selbst zusammenbrechen Die Gründe, die für den Staatsmann Bacon vorgebracht werden, treffen ebenso für seine adeligen Konkurrenten zu, und von letzteren ist der eine genau so viel wert wie die beiden anderen — von keinem wissen wir viel, von Bacon aber zu viel er scheidet von vorn herein aus Das Wunder von Shakespeares Kunstgigantismus wird keineswegs weniger wunderbar, wenn er aus vornehmer Familie stammte «Es gibt keine Shakespeare Frage, es hat nie eine gegeben, und es wird nie eine geben, solange alle wahren und kompetenten Spezialforscher wie bisher übereinstimmend glauben, daß Shakespeare eben Shakespeare ist Es gibt eine Shakespeare Frage, es hat eine gegeben, und es wird weiter eine geben solange ein Mensch guten Glaubens annimmt, daß Shakespeare nicht Shakespeare ist» — nur ist dies dann keine Shakespeare Frage, die die Allgemeinheit interessiert

Mit Shakespeares Umgebung in Stratford, Warwickshire und den anliegenden Grafschaften von Worcester und Gloucester beschäftigt sich eine schöne Publikation von E A B Barnard²⁾, die ein bisher unbekanntes Bündel von Urkunden ausschöpft, die Hanley Court Documents, die in der Birmingham Reference Library aufbewahrt werden Beiläufig bemerkt, enthält diese Bibliothek auch die größte Sammlung von Shakespeare Literatur in der Welt Das wichtigste Ergebnis der Untersuchung ist das neue Licht, das auf das Leben von Shakespeares Schauspielergenossen und Freund Henry Condell geworfen wird, wodurch Colliers und Sidney Lees Biographien ganz wesentliche Ergänzung erfahren Henry Condell of London, Gentleman, der 1617 ein Landgut Fulham in Gloucestershire erworben hatte, wohin er sich 1625, nach einer solennen Abschiedsfeier von der Truppe, zurückzog Henry Condell und seine Gattin Elizabeth wohnten schon 1600, ebenso wie das Ehepaar Hemming, im Kirchspiel St Mary Aldermanbury, auf der Westseite der Guildhall Shakespeare hatte nicht weit davon, in der Silverstreet, 1604 seine Wohnung Und noch 1624 hatte Condell zwei Häuser in diesem Kirchspiel im Besitz Die Taufakte von neun Kindern Condells sind im Kirchenbuch ver-

¹⁾ Georges Connes The Shakespeare Mystery Abridged and translated into English by a Member of The Shakespeare Fellowship Cecil Palmer, 49 Chandos Street, W C 2 [London, 1927] 287 pp (7 s 6 d net)

²⁾ E A B Barnard New Links with Shakespeare Cambridge, at the University Press 1930 135 pp (10 s 6 d net)

zeichnet Nach Ausweis des Parish Minutes Book 1610 1763 (Nr 3) war Henry Condell 1610 Armenaufseher, 1617 einer der beiden Kirchenvorsteher, 1618 Constable, 1619 zusammen mit John Hemming Kurator (Feoffee) des Kirchenlands Am 29 12 1627 ist er auf demselben Kirchhof begraben worden Wie sein Testament ausweist, war er sehr wohlhabend Seine Witwe Elizabeth wurde Testamentsvollstreckerin Sein Sohn William — der ältere, Henry, war gestorben — war bei einem Strumpfwirker Pate in der Lehre, kaufte sich aber in Erwartung der reichen Erbschaft los und begann ein leichtsinniges Leben, wie aus Prozeßakten in Chancery Court hervorgeht Sein Schwager Herbert Finch, der Condells Tochter Elizabeth geheiratet hatte, scheint der Verführer gewesen zu sein Henry Condell hatte wohl seinem Schwiegersohn das angesehene Amt des Stadtherolds, «Common Crier of the Corporation of the City of London, and Sergeant at Arms», erworben Eine königliche Empfehlung von 1622 bewirkte 1629 (offenbar hatte man Bedenken) seine Ernennung Er erwies sich aber später des Amtes unwürdig, bekam nach fünf Jahren einen Vertreter und wurde 1645 entlassen Kein Wunder, daß Henry Condells Witwe zu diesem Sohn und diesem Schwiegersohn kein Vertrauen hatte und in ihrem Testament († 1635) lieber dem unehelichen Tochterchen ihres Sohnes ein Legat aussetzte und im übrigen ihr Vermögen für Finchs Kinder durch zuverlässige Freunde — Cuthbert Burbage und Thomas Seaman — verwahren ließ

So bekommen wir, dank dem bewundernswerten Eifer und Spürsinn von Barnard, einen klaren Einblick in die nicht durchweg erfreulichen Verhältnisse der Familie Condell (Die Schreibung Cundall begegnet in Henry Cs Testament)

Demgegenüber sind die anderen Dokumente für Shakespeare weniger interessant, obwohl darunter einmal sogar (p 61) eine Erwähnung seiner Person vorkommt in der Liste der Außenstände von Ralph Huband, von dem der Dichter 1605 die Hälfte des Zehnten von Stratford gekauft hatte, steht «There was Owinge by Mr Shakespeare XX li»

Eine kostliche Fülle interessanten Kleinlebens aus Shakespeares nächster Umgebung zeigt uns auch der neueste Band von Edgar I Fripp, der uns in die Dörfer und Flecken in der Nahe von Stratford führt und uns Shakespeares Verwandte und Bekannte in reizenden kleinen Bildern vorführt¹⁾ Durch diese Lebendigkeit der Kleinmalerei unterscheidet er sich von der vortrefflichen Materialsammlung in dem Buch der Mrs Charlotte Carmichael Stopes «Shakespeare's Warwickshire Contemporaries» Aber Fripp bringt auch zahlreiche neue Einzelheiten Man spürt, daß er jedes Haus, jedes Feld dieses Teils von Warwickshire kennt und liebt Zum erstenmal tritt die Familie von Shakespeares Frau, die Hathaway alias Gardner aus Shottery, in ihren einzelnen Gliedern deutlich vor uns Richard Hathaway (Gardner), der Vater von Anna, war mit Master John Shakespeare in Stratford seit langem befreundet, als dessen Sohn seine Tochter freite Daß nicht der Vater Shakespeare, sondern die beiden Freunde beim Bischof von Worcester für die Heirat bürgten, erklärt Fripp aus dem Rekusantentum des puritanisch gesinnten John Shakespeare,

¹⁾ Edgar I Fripp Shakespeare's Haunts near Stratford Oxford University Press, London, Humphrey Milford 160 pp (5 s net)

dem es im ubrigen ein leichtes gewesen ware, die 40 Pfund fur die Burgschaft aufzubringen Die Trauung mußte vor dem 2. Dezember stattfinden, da im Advent (2. 12. bis 12. 1.) und in den Fasten (27. 1. bis 7. 4.) kein dreimaliges Aufgebot moglich gewesen ware Sie sei vermutlich in Temple Grafton vorgenommen worden, wie das bischofliche Register verzeichnet, Whateley sei nur ein Schreib- oder Horfehler fur Anna Hathaway — freilich keine sehr ubzeugende Erklarung, wo doch Whateley eine verbreitete und angesehene Familie in der Gegend war Der Alderman George Whateley, Tuchhandler (woolen draper) aus Henley in Arden, war John Shakespeares Nachbar in Stratford In dem Verkehr der beiden Verlobten fand niemand in den 80er Jahren des 16. Jh. etwas Unrechtes, und die Taufe von Susanna Shakespeare am Sonntag, den 31. Mai 1583, fand mit aller Feierlichkeit statt Die Zwillinge Hamnet und Judith, die zwei Jahre spater kamen, wurden nach ihren Paten, Hamnet Sadler und seiner Frau, genannt Es ware interessant, zu wissen, wann fur Hamnet (wohl aus Haimonet?) die Form Hamlet zuerst vorkommt Sicher hat es zunachst nichts mit der Sage vom Danenprinzen Amlet zu tun Als Familienname kommt Hamlet (d. h. Weiler) auch in Warwickshire vor, und es ist zufallig eine Katharine Hamlet, deren tragisches Ende im Avon bei Tiddington eine Parallele zu Ophelia bildet Fripp hat gewiß recht, daß viele der Nebenfiguren in Shakespeares Dramen nach Menschen in seiner Umgebung geschaffen sind, wenn man auch im einzelnen über die Identifikationen streiten kann Ich mochte auf den treuen Dienstmann seiner Großmutter Arden, den alten Adam Porter in Wilmcote, hinweisen, der Namen und Charakter dem treuen Diener Orlando in «As You Like It» gegeben haben kann Vielleicht ist die Erinnerung an den alten Schafer der Hathaway, Thomas Whittington in Shotton, in demselben Stuck lebendig, der seine Ersparnisse in den Händen seiner Herrin, Shakespeares Schwiegermutter und spater Shakespeares Gattin, ließ und in seinem Testament durch die letztere den Armen von Stratford 40 Schilling vermachte Daß Sir Thomas Lucy im Friedensrichter Schaal erscheine, bestreitet Fripp, da keinerlei Ahnlichkeit der Charaktere vorliege Er weist auch die Anekdote vom Wilddiebstahl zurück Aber die Anspielungen in der ersten Szene der «Lustigen Weiber» sind doch zu auffallend man mußte schon annehmen, daß sich dann die Anekdoten aus dieser Szene entwickelt haben

Das Buchlein von Fripp reht sich seinen beiden fruheren Arbeiten auf demselben Feld (Master Richard Quyny, 1924, und Shakespeare's Stratford, 1928) würdig an, es ist eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis von Shakespeares Persönlichkeit Wertvoll sind auch die 30 Illustrationen, die die Erzählung beleben

Dazu kommt nun als neues Seitenstück eine Sammlung von 22 Aufsätzen desselben Autors unter dem Titel «Shakespeare Studies»¹⁾ Es sind Studien über einzelne Stratfordor Bürger des 16. Jh. — von einem Freund von Shakespeares Großvater angefangen bis zu seinem Schwiegersohn Hall — und anderseits über literarische Shakespeare-Probleme — den Einfluß Ovids

¹⁾ Edgar I. Fripp, Shakespeare Studies, Biographical and Literary Oxford University Press, London Humphrey Milford, 1930 176 pp. (7 s 6 d net)

auf Shakespeare, die Stellung der Protestanten zum Selbstmord (Hamlets «Canon 'gainst self slaughter»), Oldcastle Falstaff, Jacques und eine schon in dem fruheren Buche angefuhrte Ophelia, Katharine Hamlet mit Namen, aus der Nachbarschaft von Stratford, deren Tod im Avon 1579 (also doch sehr weit zurucklegend) großes Aufsehen in der landlichen Umgebung hervorrief. Aber die Hauptstarke von Fripp, einem der Pfleger von Shakespeares Geburtshaus, liegt in seiner ausgezeichneten Kenntnis der Stratfordor Familiengeschichte hier, nicht in literarhistorischen Hypothesen, weiß er uns an der Hand eines unverfänglichen Urkundenmaterials zahllose neue Einblicke in das Leben Shakespeares oder wenigstens seiner nächsten Umgebung zu gewahren. Außerst reizvoll sind die Aufsätze über den ersten und den zweiten protestantischen Schulmeister von Stratford, weil sie uns zeigen, welcher gelehrte Humanistengeist an Shakespeares Schule herrschte. Am wichtigsten aber sind für uns die Artikel über Shakespeares Vater und Schwiegersohn. Fripp weist überzeugend nach, daß John Shakespeare, wie schon T. Carter (Shakespeare Puritan and Recusant, 1897) ausgeführt hatte, als «Puritan and Recusant» sich aus der Stratfordor Gemeindevertretung zurückzog, nicht weil er Vermögensverluste erlitten habe. Die zweimalige Angabe, er komme nicht zur Kirche, weil er fürchte, als Schuldner verhaftet zu werden, sei nur ein Vorwand. Tatsache ist, daß John Shakespeare sich zum Protestantismus extremer (Genfer) Richtung bekannte. Als er und sein Freund Adrian Quiney als Schultheißen (Bailiffs) fungieren, ist die erste Handlung (10. 10. 1571), daß die katholischen Kirchengewänder veraußert werden. John Shakespeare ist keineswegs von 1572 an verarmt, auch die Angabe von Sidney Lee, «after Michaelmas, 1572, he took a less active part in municipal affairs, and grew irregular in his attendance at the Council meetings», wird als unbegründet zurückgewiesen. Er war 1576 «a Queen's Officer», Friedensrichter für den Stadtbezirk und besaß Land und Guter im Werte von £ 250 oder 300, d. i. 60000 oder 80000 Mark in heutigem Wert, und hatte durch seine Frau aus angesehener Grundbesitzerfamilie auch auf dem Lande eine gesicherte Stellung. Aber vom Januar 1577 an zog er sich plötzlich ganz von der Stadtverwaltung zurück, und während er bis dahin in 18 Jahren nur eine einzige Sitzung versäumt hatte, nahm er in den ganzen folgenden Jahren bis zu seinem Tode, 1601, nur ein einziges Mal noch an einer Sitzung teil. Ebenso wie Carter erklärt Fripp dies als Politik des Rekusanten. Er zahlte schließlich 1580 die sehr hohe Strafe von £ 40, d. i. 10000 Mark nach heutigem Wert, so daß er sein an seinen Schwager Lambert verpfandetes Gut Ashby verfallen lassen mußte. Überall sind die Argumente von Carter durch Heranziehung der Verhältnisse anderer Stratfordor Bürger gestützt. — Mehr Neues bringt noch der Abschnitt über Shakespeares Schwiegersohn Dr. John Hall, der vielfach über die Biographie von Mrs. Stopes hinausgeht. Im Ratsprotokoll von Stratford, 30. 6. 1632, wird er «in Artibus Magister» genannt. Danach ist er identisch mit John Hall «generosi filius» aus Worcestershire, der sechzehnjährig 4. 2. 1592 im Balliol College, Oxford, immatrikuliert wurde, 1595 Baccalaureus und 1598 Magister wurde. Er war 1629 als Stratfordor Kirchenaufseher von puritanischer Strenge gegen Leute, die zu spät kamen oder ihren Hut in der Kirche aufbehalten oder gar fluchten. 1626 hatte er den Ritterschlag durch Karl I. abgelehnt und lieber £ 10 bezahlt.

Frederick S Boas hat die dankbare Aufgabe übernommen, die letzten Aufsätze von Sidney Lee¹⁾ gesammelt herauszugeben, und hat eine schöne Einleitung über seinen verstorbenen Freund beigegeben. So haben wir jetzt, außer vier allgemeinen Ansprachen — über das Studium der englischen Literatur und der neueren Sprachen und über das Wesen der Biographie — und vier sehr anregenden Artikeln über die Bedeutung Amerikas für die Elizabethaner, die wichtigen Aufsätze und Reden Sidney Lees über «Das Unpersönliche von Shakespeares Kunst» (*The Impersonal Aspect of Shakespeare's Art*), wo er gegenüber Emerson und Sir W Raleigh betont, daß Shakespeare seine Kunst als Arbeit aufgefaßt habe, die mit seinem inneren Erleben gar nichts zu tun habe — so charakteristisch für die kühle, rein verstandesmäßige Art von Sidney Lee —, dann über Ovid und Shakespeares Sonette, Tasso bei den Elizabethanern (1918) und endlich über ein von der spanischen Inquisition expurgiertes Exemplar der 2 Folio von Shakespeares Werken (1922). Wir haben jetzt drei Bände Aufsätze von Sidney Lee — außer diesem noch «Great Englishmen of the Sixteenth Century» (1904) und «Shakespeare and the Modern Stage» (1909). Zu bedauern ist, daß bei dieser Gelegenheit nicht auch die beiden ersten Aufsätze Lees von 1880 neu gedruckt worden sind, durch die sich der junge Oxford Student einst erfolgreich in die Shakespeare Forschung einführte «The Original of Shylock» und «A New Study of Love's Labour's Lost», wo er scharfsinnig den historischen Untergrund dieser Dramen nachgewiesen hat. Melancholisch stimmen uns die beiden Porträts des Autors, die dem neuen Bande beigegeben sind: ein Lichtbild von 1916 und eine vorzügliche Zeichnung zehn Jahre später, die das Wirken der tückischen Krankheit, der er zum Opfer fallen sollte, nur allzu deutlich zeigt.

3 Sprache und Vers

Der Wechsel zwischen Vers und Prosa bei Shakespeare findet eine neue Untersuchung durch eine Schülerin von Oskar Walzel, Magdalene Klein²⁾. Sie legt Wert darauf, schon im Titel die Gesetzmäßigkeit dieses Wechsels zu betonen und spricht von Shakespeares dramatischem Formgesetz — ein Ausdruck, unter dem man sich freilich mehr vorstellt. Im Gegensatz zu Delius, Jantzen, Frh Borkhat und mir selbst will sie von einem Einfluß der sozialen Stellung ebensowenig etwas wissen wie von der Stimmung nicht, wie ich sage, pathetische und unpathetische Stimmung, sondern dramatische Spannung und Lockerung sollen durch Vers oder Prosa ausgedrückt werden. Das sieht zunächst aus wie zwei neue Wörter für die alten Begriffe, aber unter Lockerung wird sehr verschiedenes verstanden. Erstens die dramatische Losgelöstheit der Clownszenen, zweitens die persönliche Losgelöstheit des Be-trunkenen, des Wahnsinnigen und Narren (ich habe dies unter dem Begriff

¹⁾ Sir Sidney Lee *Elizabethan and other Essays* Selected and edited by Frederick S Boas Oxford, at the Clarendon Press 1929 XXII + 344 pp (18 s net)

²⁾ Magdalene Klein *Shakespeares dramatisches Formgesetz*, Bindung von Vers und Prosa von Shakespeare bis zum deutschen Expressionismus [Wortkunst Untersuchungen zur Sprach und Literaturgeschichte Hrg v Oskar Walzel N F 4] München, Max Huber, Verlag (1930) 83 pp

Narrenprosa zusammengefaßt und auch Othellos Überschlagen leidenschaftlicher Empfindung dahin gestellt, was Frl Klein offenbar mißverstanden hat) Die heitere Konversation ist unpathetisch hier ist der Begriff der Lockerung sowohl dramatisch als persönlich zu fassen Aber die geschäftsmaßeige Mitteilung kann dramatisch von höchster Spannung sein, sie entspricht nur der persönlichen «Lockerung» Es sind in E zwei ganz verschiedene Begriffe hier mit «Lockerung» zusammengefaßt Gerade die dramatische Loslösung aus der eigentlichen Handlung, die bei Prosaszenen zu bemerken ist und auf die Frl Klein den größten Wert legt, scheint mir lediglich sekundär zu sein «Die Menschen des Dramas, wenn sie Zuschauer eines Stückes werden, sprechen Prosa Zuschauer eines Theaterstückes sind gelockerte Menschen» Aber in der Szene in «Verlorene Liebesmuh», 4, 3, wo die Kavaliers sich gegenseitig belauschen, wird Biron, vorher der unpathetische Skeptiker, gerade da, wo er Zuschauer des Spiels wird, pathetisch und spricht in Versen Und König Heinrich VI, der sich selbst, in der Schlacht bei Towton, nur als Zuschauer fühlt (3 Hen VI 2, 5), spricht keineswegs in Prosa Daß man nur in «gelockerter Sphäre» Lieder singe, und daß sich daher Liedereinsagen nur in Prosaszenen finden, ist aber ganz unrichtig was ist es denn mit Mids 2, 3, Merch 3, 2, As 2, 7, Meas 4, 1 oder gar mit Tempest 1, 2, 2, 1, 4, 1, 5, 1? Daß der Narr (wieder wie oben im weiteren Sinne des Psychopathen gefaßt — auch Ophelia gehört dazu!) vielfach Lieder singend eingeführt wird und dadurch die Lieder zwischen die Narrenprosa kommen, gehört zur konventionellen Charakteristik des elisabethanischen Dramas Wenn die vielen Prosastellen im «Hamlet» damit erklärt werden, daß «Hamlets Wesen ja immer wieder einsetzende Lockerung statt Tun ist» — hier ist wohl die dramatische Lockerung gemeint —, so darf doch darauf hingewiesen werden, daß gerade die Prosastellen durchaus nicht mit den handlungsarmen, «gelockerten» Abschnitten zusammenfallen, und daß die Prosa auch keineswegs hauptsächlich dem Helden (mit dem gelockerten Wesen) angehört Auch was über die Prosa in der Forumrede des Brutus gesagt ist, scheint mir abwegig zu sein «Was ist des Brutus Rede anders als eine bloße Berichterstattung der Gründe, die ihn zu der Tat veranlaßt haben — ohne Ausstrahlung und ohne Wirkung? Steht hinter ihr ein gespannter Wille, ein Gefühl? Erweckt sie dramatisches Leben? Ist sie Zentrum einer Spannungssphäre? Man achtet kaum auf sie Was bedeutet sie für den Bau des «Casar» Dramas? Nichts! Höchstens Auftakt zu der Rede des Mark Anton Gundolf nennt sie die raumlose Rede» Demgegenüber halte ich an meiner früheren Erklärung fest «Der Idealist Brutus glaubt, wenn er den Bürgern ganz offen und wahr, verstandesmäßig, ohne jeden rhetorischen Aufputz ihre Sache darlege, werden sie sein Tun billigen Und dann muß er sehen, wie auf seine nüchterne Rede die des Antonius folgt, voll stärkster rhetorischer Effekte, wie die des Advokaten auf die des Gelehrten, und wie Antonius die Masse mit sich fortreißt» (Einkl zu «Julius Casar», Gold Klassiker Bibl 5, 115) Frl Klein formuliert dann ihr Gesetz folgendermaßen «1 Der im eigenen Sein, im Empfinden, Wollen und Handeln gebundene Mensch, der so eine Spannung im Raum bewirkt — sei es zu sich selbst (Monolog), sei es zu anderen Seinspolen — jeder Mensch überhaupt, der an der dramatischen Sphäre webt (sic!), der Sphäre des Geschehens — spricht im Blankvers 2 Der von der Spannung im Raum gelockerte, der von Gefühl, Willen und Tat entspannte Mensch —

sei er gelost in Scherz, Ernst, Trunkenheit, übergroßer Erregung, Wahnsinn — spricht in Prosa » Ist durch diese Form wirklich so vieles klarer geworden? Ich mochte es bezweifeln

Frl Klein wendet dieses Gesetz nun auf das deutsche Drama an «Urfaust» — «Famke Ghonorez» und «Kathchen von Heilbronn» — Grabbe — Hauptmann «Hannele» — H. Eulenberg — Expressionisten), wo sie ähnliche Verhältnisse mit Variationen wiederfindet Jedenfalls ist die neuerliche Durchdenkung der Probleme dankenswert

4 Erläuterungen zu einzelnen Werken Shakespeares

Das dritte Buch in der ausgezeichneten, von A W Pollard und Dover Wilson herausgegebenen Serie, die ein neues Programm der englischen Shakespeare Forschung auf streng textkritischer Grundlage verwirklichen will, bringt den zuerst 1924 im Literary Supplement der Times kurz mitgeteilten Beweis für die Echtheit von «Heinrich VI» und «Richard III» von Peter Alexander, einem Schüler des zu früh verstorbenen John S Smart¹⁾ Er weist nach daß die beiden Quartausgaben des 2 und 3 Teils von «Heinrich VI» wirkliche «schlechte Quartos» in Pollards Sinne sind, die von Schauspielern nach dem echten Text, wie ihn die Folio zeigt, im wesentlichen aus dem Gedächtnis für eine Provinzaufführung rekonstruiert waren Für die englische Shakespeare Forschung, die bisher immer noch Malones Hypothese folgte, daß die beiden Quartdrucke, «The First part of the Contention betwixt the two famous Houses of Yorke and Lancaster» (1594) und «The true Tragedie of Richard Duke of Yorke» (1595), Komparierarbeiten von Greene, Marlowe und Peele seien, die Shakespeare höchstens einer dramaturgischen Überarbeitung unterzogen habe — für diese Shakespeare-Forschung ist das Buch von Alexander eine umstürzende Entdeckung Aber in Deutschland ist derselbe Beweis vor gerade 50 Jahren durch Nikolaus Delius erbracht worden, und wir haben an diesem Beweis bis heute festgehalten Im 15. Bande unseres Shakespeare Jahrbuchs (1880) steht der Aufsatz von Delius über die Echtheit des 2 und 3 Teils von «Heinrich VI», der eine textkritische Widerlegung der Arbeit von Miss Jane Lee in den Verhandlungen der New Shakespeare Society (1877) darstellt Zwei Jahre früher (Band 13) hatte Delius schon diese Arbeit von Miss Lee kurz abgelehnt, die trotzdem, da sie die Argumente von Malone in neuer Form wieder vorbrachte, einen verhängnisvollen Einfluß auf die Shakespeare Forschung eines halben Jahrhunderts in England hatte Demgegenüber haben wir in Deutschland stets an der Autorität der Folio und meistens auch an dem Beweis von Delius für die Priorität der Folio-Version vor den Quartdrucken festgehalten Ulrich, Alex Schmidt, Elze und Delius sind aber in England ebensowenig gehört worden wie die Späteren, Schroer, Sarrazin, Brandl, Wolff oder meine eigene Stimme Jetzt machen die englischen Gelehrten, deren Verdienste im übrigen niemand hoher einschätzen

¹⁾ Peter Alexander Shakespeare's Henry VI and Richard III With an Introduction by Alfred W Pollard [Shakespeare Problems ed by A W Pollard and J Dover Wilson, III] Cambridge, University Press 1929 229 pp (8s 6d)

kann als ich, diese Entdeckung nach funfzig Jahren auch, ohne anscheinend von der deutschen Forschung etwas zu wissen. Und dasselbe gilt von den beiden anderen Entdeckungen, die der allverehrte Führer der englischen Shakespeare-Kritiker, Professor Pollard, in seiner Einführung des Buches von Alexander als epochemachend unterstreicht. Daß Greenes Angriff auf Shakespeare in seiner Todesbeichte, dem «Groatworth of Wit», sich nicht gegen einen Plagiator und Plunderer seiner literarischen Arbeiten richte, sondern gegen den dichtenden Schauspieler Shakespeare, der mehr noch als seine Schauspielergenossen den armen Dramatikern ihr Verdienst wegnehme, daß es also ein Protest der Dramatiker gegen die Schauspieler («diese geschminkten Affen») sei, die reich werden von der Arbeit der armen Dichter — das haben Creizenach und ich selbst immer wieder erklärt, — so etwa 1911 in meiner Einleitung zur Shakespeare Übersetzung der Goldenen Klassiker Bibliothek, doch auch mehrmals im Shakespeare Jahrbuch. Aber man glaubt in England, die deutsche Mitarbeit entbehren zu können. Auf der Jenaer Philologen versammlung 1921 habe ich einen im Shakespeare Jahrbuch 58 (1922) abgedruckten Vortrag gehalten über Shakespeare als Bearbeiter alterer Dramen. Ich wies darin nach, daß Shakespeare nicht etwa, wie die herrschende Meinung war, als junger Anfänger die Stücke anderer Autoren zur Umarbeitung übernommen habe, sondern als reifer Künstler «er wählte dazu theatralisch wirksame, poetisch veraltete Zugstücke «Jew», «Taming of a Shrew», «Troublesome Raigne of John», «Famous Victories of Henry V», «Hamlet», «Promus and Cassandra», darunter nur einmal, durch äußere Umstände veranlaßt, ein Werk eines berühmten Autors (Kyd)». Dasselbe hatte ich aber früher schon zu wiederholten Malen ausgesprochen, so etwa Sh. Jb. 48, 275 (1912) «Man stelle sich doch vor, daß ein Berliner Theaterdirektor einen neuangetretenen Herrn Schulze beauftragte, die «Versunkene Glocke» ein bißchen umzuarbeiten, so daß ein Stück von Schulze daraus wird. Ja, das Verhältnis ist noch krasser: die berühmten Autoren lebten nicht nur, sondern waren gleichen Alters mit dem jungen Anfänger, und die Stücke konnten höchstens drei, vier Jahre alt gewesen sein. Solche Umarbeitungen wird man doch nur jemand überlassen, der die Garantie bietet, daß er etwas Besseres schafft als der ursprüngliche Autor. Marlowe, Greene und Peele sollen nun zwei Dramen über Heinrich VI geschrieben haben, also die drei bedeutendsten Dramatiker der Zeit. Dann soll der Direktor der Strange Truppe den jungen Shakespeare beauftragt haben, die Stücke umzuarbeiten. Ja, wozu? Hatte sie die Truppe rechtmäßig erworben, so war das doch sinnlos, gehörten sie aber einer anderen Truppe, so konnten sie doch nicht auf so plumpe Weise gestohlen werden.» Jetzt wird dies alles der Shakespeare-Forschung durch den Mund eines so hochbedeutenden Mannes wie Alfred W. Pollard als Entdeckung von Peter Alexander verkündet. Es ist natürlich schmerzlich für seine deutschen Freunde und Mitarbeiter, wenn sie eine solche Geringschätzung ihrer Arbeit erfahren müssen. Aber gleichzeitig ist es eine Genugtuung: die deutsche Shakespeare Forschung scheint doch nicht so zurückgeblieben zu sein, wie ein Rezensent im Literary Supplement der Times (1930) meint, wenn gerade die dort uns (nicht mit Unrecht) als Meister vorgehaltenen Führer der «bibliographischen» englischen Forschung jetzt, 20—50 Jahre nachher, in die Bahnen der Deutschen einlenken.

Im inneren Ausbau hat Alexander von den Untersuchungen von Gieg, Pollard und D Wilson Nutzen gezogen diese «bad Quartos» sind nicht, wie Delius und seine Anhänger glaubten, aus mangelhaften Stenogrammen von Theaterbesuchern zusammengestellt, sondern von wandernden Schauspielern aus Rollenmanuskripten oder Bruchstücken von solchen, hauptsächlich aber aus dem Gedächtnis, indem zwei Schauspieler, die außer ihrer Rolle auch die übrigen Teile durch zahlreiche Aufführungen kannten, so gut es ging, die Stücke wieder zusammenstoppelten Eine grundlegende Unterstützung hat diese Theorie durch die ganz analogen Verhältnisse von verstümmelten Versionen der Dramen Sheridans erfahren, auf die schon George Steevens als Entgegnung gegen Malone hingewiesen hatte und die jetzt von Crompton Rhodes (Times Lit Suppl Sept 1925 und Library 4th ser, vol 9) eingehend untersucht worden sind In zwei weiteren Punkten mochte Alexander unsere Auffassung von Shakespeares Anfängen verbessern er sucht wahrscheinlich zu machen, daß Shakespeare als Schullehrer auf dem Lande (nach der auf den Schauspieler Beeston zurückgehenden, von Aubrey mitgeteilten Tradition) und dann als Mitglied der Pembroke Truppe begonnen habe Das erstere scheint mir unnötig zu sein zur Erklärung der in Shakespeares Erstlingswerken geflissentlich gezeigten Lateinkenntnisse, die auch ein Schuler der Stratford Grammar-school sich sehr wohl erworben haben kann Dagegen ist die Möglichkeit eines Eintritts Shakespeares bei den Pembroke Players durchaus zugeben Jedenfalls ist das Buch von Peter Alexander einer der wichtigsten Beiträge zur englischen Shakespeare-Forschung

Eine Nachprüfung hat die Arbeit von Alexander (in ihrer ersten Fassung) durch eine Untersuchung derselben Frage in den University of Iowa Studies von seiten einer Schulerin Hardin Craigs, Miss Madeleine Doran¹⁾, gefunden Ihre fleißige und systematische Durcharbeitung des ganzen Materials kommt zu einem im wesentlichen gleichen Ergebnis wie der englische Gelehrte, wenn sich auch in Einzelheiten Abweichungen zeigen Danach ist die Folio-Version nach einem Souffleurbuch gedruckt Die Quartos sind Bühnenbearbeitungen, aus dem Gedächtnis von Schauspielern zusammengestellt Aber die so ersetzten Teile treffen so ziemlich jede Rolle der beiden Stücke, so daß keiner der Schauspieler wirklich im Besitz eines Rollenmanuskriptes sein konnte Alexander hatte die Rollen von Suffolk und Clifford, die, wie er glaubte, vom selben Schauspieler übernommen waren, und von Warwick so korrekt befunden, daß er diesen beiden Schauspielern die Zusammenstellung der Stücke zuschrieb Miss Doran fügt noch den Darsteller von Richard hinzu Leider haben beide Forscher die grundlegende Untersuchung von Julia Engelen über die Rollenverteilung unbenutzt gelassen nicht 22 Schauspieler waren nötig zur Darstellung, wie Miss Doran meint, sondern 10 Erwachsene für Teil II und 11 für Teil III, dazu für jeden Teil 3 Knaben (Julia Engelen, Sh-Jb 62, 56ff) Nach Fri Engelen hatte Suffolk auch die Rolle von Richard übernommen (was zu Miss Dorans Beobachtungen stimmen würde), Clifford die von Gloucester,

¹⁾ Madeleine Doran Henry VI, Parts II and III Their Relation to The Contention and the True Tragedy [University of Iowa-Studies, Humanistic Studies, Vol IV, Number 4] Publ by the University, Iowa City, Iowa 1928 88 pp (\$ 0 75)

und Warwick die von Bohngbroke Jedenfalls ist auch die Arbeit von Miss Doran als wertvolle Kontrolle der Untersuchung Alexanders zu begrüßen

Es wird der zukünftigen Literaturgeschichte von Außenstehenden vielfach zum Vorwurf gemacht, daß sie überall Entlehnungen beim Künstler feststellen wolle und keinen Blick mehr für das Originale habe So wenig dies bei irgendeinem unserer bedeutenden Literaturhistoriker zutrifft, so nützlich kann doch eine genaue Feststellung aller möglichen Entlehnungen für die weitere Forschung sein Percy Allen¹⁾, keiner von der Zunft der Gelehrten, sondern ein Theaterkritiker, hat sich wortliche und gedankliche Zusammenhänge zwischen Shakespeare und Jonson notiert und sucht den Einfluß von «Twelfth Night» auf «Everyman out of his Humour» und «Epicoene» und von «Julius Caesar» auf «Sejanus» zu zeigen Ähnliche Studien weisen Entlehnungen im «Sommer-nachtstraum» aus «Titus Andronicus» (das ist für ein Stück von Peele halt) und «Love's Labour's Lost» auf, und im «Pericles» aus verschiedenen Dramen Shakespeares Es geht dabei nicht ohne Übertreibungen und Wiederholungen ab, man wird manchmal ein Fragezeichen machen, aber im ganzen ist doch nützliche Arbeit geleistet Die moralischen Schlüsse möchte ich ablehnen Jonsons Entlehnungen sind unbeabsichtigt, daß er mit Cordatus (Ev Out) und mit Cordus (Sej) Shakespeare auf die Bühne bringen will, glaube ich nicht Allen selbst zitiert mit Recht p 102 aus Jonsons Discoveries den Satz, der dessen erstaunliches Gedächtnis beweist «I can repeat whole books that I have read» (LVI, Memories) Ein solches Gedächtnis bringt auch wider Willen Entlehnungen — und es handelt sich fast nur um Anklänge — in das Dichtwerk hinein

Ein zweites Buch setzt diese Untersuchungen fort²⁾ in Chapmans «Bussy d'Ambois» sieht er in den ersten drei Akten ebenso eine fortlaufende versteckte Kritik von Shakespeares «Twelfth Night», wie er es für dasselbe Stück in Jonsons «Every Man out of his Humour» in der ersten Arbeit nachzuweisen suchte Der vierte Akt wird auf «Macbeth» zurückgeleitet, der fünfte und das Fortsetzungsstück «The Revenge of Bussy d'Ambois» auf «Hamlet» Aber in «Twelfth Night» selbst sieht Allen eine Art politischer Allegorie wie in Lyls Komödien, und zwar auf die Werbung des Herzogs von Alençon um Elisabeths Hand, 1572/79 Sogar wortliche Anklänge an ein Gespräch zwischen Elisabeth und ihrem Minister Cecil, das der französische Gesandte in einem Geheimbericht nach Hause meldete, werden aufgedeckt Hat sich der Verfasser gar nicht die Frage vorgelegt, wie der achtjährige Shakespeare dieses Gespräch belauscht haben kann? Das sind doch Dinge, die zur Zeit der Aufführung von «Twelfth Night» vor der Hofgesellschaft im Middle Temple 1602 keinen Menschen mehr interessierten Ebenso wird für «Hamlet» ein politischer Hintergrund gesucht Cecil (Lord Burleigh) ist Polonius — diese Hypothese mag noch am ehesten einleuchten, ist aber auch nicht neu —, seine Gattin, Lady Anne

¹⁾ Percy Allen Shakespeare, Jonson, and Wilkins as Borrowers With an Introduction by R F Cowl Cecil Palmer, 49 Chandos Street, W C 2 [London 1928] 236 pp (7 s 6 d net)

²⁾ Percy Allen Shakespeare and Chapman as Topical Dramatists Cecil Palmer, W C 2 [London 1929] 280 pp (7 s 6 d net)

Cecil, «teilweise» Ophelia, Edward de Vere, der 17. Graf von Oxford, der bekannte Dandy und Dichter, als Burleighs Schwiegersohn, ist Hamlet, sein Vetter Horatio de Vere natürlich Horatio. Auch von diesen Geschuchten sprach man längst nicht mehr, als Shakespeare seinen «Hamlet» schrieb. Ich muß sagen, daß mir da Miss Winstanleys Parallelsetzung des «Hamlet» mit der schottischen Hofgeschichte, vor allem dem Darnley-Mord, viel geistreicher und überraschender erscheint, auch wohl Hermann Conrads Parallele mit Robert Essex. Diese Aufdeckung angeblicher Parallelen in der Zeitgeschichte verführt allzuleicht zu ungezügelter Spekulation, die keine Hindernisse mehr erkennt und überall Anspielungen wittert, wobei häufig die psychologische Wahrscheinlichkeit ganz außer acht gelassen wird.

Nur eben erwähnt mag der etwas dilettantische Versuch von Wilhelm Marschall werden, der den «Hamlet» unter nicht weniger als neun Dichtern aufteilen will, die das Stück als Improvisation geschaffen hätten. Also, nicht nur ein dichtender Schauspieler Shakespeare, sondern gleich neun!¹⁾ Was werden da die Baconianer sagen, die uns nicht einmal den einen glauben wollen? Aber der Verfasser dieser fünf Vorträge scheint selbst Schauspieler zu sein, wie aus der Form seiner Ausführungen hervorgeht, die uns anmuten wie die Reden eines Professors in einem modernen Drama. Es ist leider nur die Form, nicht die wissenschaftliche Methode.

Eine Plauderei über allerlei versteckte Doppelbedeutungen im «König Lear» ist der Vortrag von Edmund Blunden, dem Dichter und Kritiker, vor der Shakespeare Association²⁾. Außer einem nützlichen Hinweis auf die Symbolik der Blumen, der freilich nicht neu ist, wird man nicht viel daraus für das Verständnis Shakespeares brauchen können.

Der Streit um Shakespeares Autorschaft der Volksaufstands-Szene in dem handschriftlich überlieferten Drama «Sir Thomas Moore» ist noch immer nicht zur Ruhe gekommen. Aber die Sache der Verteidiger von Shakespeares Verfasserschaft, die sogar glauben, hier ein Originalmanuskript des Stratforders zu haben, wird allmählich ungünstiger. Die paläographischen Argumente Sir Edward M. Thompsons sind größtenteils aufgegeben, der theatergeschichtlich wichtige Zusatz eines Schauspielernamens von Shakespeares Truppe scheint als Fälschung erwiesen zu sein (durch mikroskopische Untersuchung der Tinte) Samuel A. Tannenbaum³⁾, dem wir die gewissenhafteste Prüfung der Handschrift Shakespeares verdanken, bringt jetzt einen Nachtrag zu seinem Buch «The Booke of Sir Thomas Moore» (New York 1927, vgl. Sh. Jb. 63, 204) unter dem Titel «Shakspeare and Sir Thomas Moore», in dem er sich mit seinen

¹⁾ Wilhelm Marschall: Die neun Dichter des «Hamlet» — «Shakespeare-Bausteine» Verlag, Gunther Marstrand, Heidelberg-Rohrbach (1928).

²⁾ Edmund Blunden: Shakespeare's Significances. A Paper read before the Shakespeare Association [The Shakespeare Association], London, Humphrey Milford, Oxford University Press 1929. (1 s. 6 p.)

³⁾ Samuel A. Tannenbaum, M.D.: Shakespeare and «Sir Thomas Moore». New York, The Tenny Press, London, T. Werner Laurie, Ltd. 1929. 64 pp.

Kritikern, vor allem W W Greg und Dover Wilson, auseinandersetzt. Wie es bei solchen Auseinandersetzungen zu sein pflegt, wird der Ton mit jeder neuen Replik gereizter, was natürlich den persönlich unbeteiligten Leser peinlich berühren muß. Aber sachlich scheint mir das Recht doch in der Hauptsache auf Seiten des New Yorker Arztes zu liegen, weil dessen Methoden scharfere und deshalb sicherere sind. Gerade das Versagen so allgemein geschätzter Autoritäten wie Sir E M Thompson und Sir George Warner bei der exakten Prüfung der Handschriften läßt die Schwäche des vielfach auf subjektive Eindrücke aufgebauten englischen Standpunktes erkennen. Demgegenüber arbeitet Dr Tannenbaum mit mikroskopischer Untersuchung der Tinte, mit Vergrößerungen der Handschrift, zahlreichen parallelen Facsimiles, so daß er von vorn herein besser gewappnet ist als seine Gegner. Seine Identifikation von Hand A in «Sir Thomas Moore» mit Chettle und Hand B mit Heywood ist wohl zweifellos festgestellt. Die letztere wird durch drei Parallel Facsimiles von Heywoods Schrift in «Sir T Moore», «Escapes of Jupiter» und «Captives» noch besonders verdeutlicht.

5 Zeitgenössische Literatur

Seit dem Erscheinen von Bries Buch über Sidneys «Arcadia» 1918 (vgl. Sh. Jb. 55, 176) ist durch den erstmaligen Druck der nur handschriftlich überlieferten älteren Fassung im vierten Bande von Feuillerats Ausgabe der Werke Sidneys ein so wichtiges neues Material zutage gefördert worden, daß manche Fragen notwendig eine neue Beleuchtung erfahren müssen. Professor Zandvoort¹⁾ in Nimwegen hat sich die Aufgabe gestellt, aus der Vergleichung der beiden Versionen das Wachstum von Sidneys Kunst und Denken festzustellen. Die erste Fassung, die er die «Old Arcadia» nennt, ist «some time between 1577 and 1581» entstanden. Ich sehe nicht ein, warum wir von dem auf dem Phillips Manuskript ausdrücklich angegebenen Datum 1580 abweichen sollen, wie ich Sh.-Jb. 55, 176 auch gegen Bries Datierung (1579) geltend gemacht habe. Ich glaube auch an eine Beeinflussung durch den Euphues (1579) mit Bezug auf das Freundespaar als Helden. Damit steht Sidneys Abweisung des geschnorkelten Euphues Stils in der «Apology for Poetry» (vgl. Brie p. 184) nicht im Widerspruch. Die zweite Fassung, die «New Arcadia», ist bekanntlich in zwei verschiedenen Formen im Druck heraus gegeben. In Quart 1590 durch Fulk Greville, und in Folio 1593 durch Mary Pembroke, Sidneys Schwester. Der erste Druck ist vielfach fehlerhaft, der zweite künstlich zurechtgestutzt, expurgiert, und geflickt. Daneben aber haben wir sechs Handschriften der älteren Fassung, von denen eine — das Clifford Ms. der Bibliothek des verstorbenen W A White in New York — von Feuillerat als Band 4 seiner Ausgabe (1924) abgedruckt worden ist. Mit Bezug auf die Erzählungskunst wendet sich Zandvoort gegen die Theorie von Brie, der eine allegorische Grundlage, eine «Moralisierung» in der Arcadia aufdecken wollte, und meint, es sei keine Spur einer solchen Absicht von Sidney zu entdecken. Zweifellos ist Brie zu weit gegangen, wenn er die Arcadia direkt in Parallele mit der Feenkönigin stellt. Ich habe schon Sh.-Jb. 55, 177 darauf hingewiesen, daß ein gewisser Unterschied darin besteht, ob die ethische Lehre

¹⁾ R W Zandvoort: *Sidney's Arcadia. A comparison between the two versions*. Amsterdam, N V Swets & Zeitlinger, 1929. 215 pp.

die Struktur des ganzen Werkes ausmacht, wie in Tennysons «Idylls of the King», oder nur im einzelnen Charakter und Ereignis zu finden ist, wie hier (auch nach Brie) in der «Arcadia». Nur das erstere ist wirkliche «Moralisation». Die «Feenkönigin» aber ist durch ihre allegorischen Figuren noch mehr als dies, d. h. eine Allegorie. So wird man Zandvoorts Einwänden zustimmen müssen. Sein Buch ist eine ausgezeichnete Ergänzung zu Bries Arcadia Studien.

Thomas Nashe, der «junge Juvenal» unter den elisabethanischen Schriftstellern, gibt als sein stilistisches Ideal Aretin an, und es wäre befremdend, wenn die Angabe McKerrows in seiner ausgezeichneten Ausgabe von Nashes Werken richtig wäre, daß sich kein Einfluß des großen italienischen Pamphlisten bei dem englischen Nachfolger nachweisen lasse. So untersucht eine Munsterer Dissertation von Frithjof Liedstrand Metapher und Vergleich in Nashes «Unfortunate Traveller» und bei seinen Vorbildern Rabelais und Aretino¹⁾ Nashe hat nicht wortlich aus ihnen entlehnt, sondern die stilistische Methode des Satirikers bei ihnen studiert. Aber daß er in dieser Hinsicht unter ihrem direkten Einfluß stand, scheint unzweifelhaft. Shakespeare, der Nashes Roman sicher kannte, mag auch indirekt von diesem Einfluß im grotesken Vergleich berührt worden sein — etwa wenn Falstaff sich und seinen kleinen Pagen mit einer Sau vergleicht, die ihren ganzen Wurf bis auf ein Ferkel aufgefressen hat.

6 Zeitkultur

Zu dem Problem des Geistes im «Hamlet» bringt eine interessante Publikation von J. Dover Wilson²⁾ wichtiges Material: es ist ein Neudruck — absolut diplomatisch genau — der Übersetzung von Ludwig Lavaters Traktat «De Spectris» (1570), die 1572 von R. H. besorgt worden war. Der Züricher evangelische Theologe geht mit aller Gelehrsamkeit und einer erdrückenden Fülle von Anekdoten dem mittelalterlich-katholischen Geisterglauben zu Leibe. Dieser Glaube hing mit der Lehre vom Fegefeuer zusammen: von da konnten ungereinigte Seelen zurückkehren, um etwas Vergessenes nachzuholen oder eine Warnung auszusprechen. Der Protestantismus, der kein Fegefeuer mehr hatte, konnte auch diese Art der Seelenrückwanderung nicht anerkennen, denn Himmel und Hölle ließen die Seelen nicht mehr los. So konnte man die Geister nur als Teufel oder Engel auffassen, die die Gestalt Verstorbener angenommen haben. Andere gingen noch weiter und lehrten, wie der Skeptiker Reginald Scot in seiner «Discovery of Witchcraft» (1584), daß die Geister nur Ausgeburten überhitzter Phantasie seien oder gar nur Betrug. Alle drei Anschauungen, so führt die Einleitung von Dover Wilson aus, finden sich in den Szenen mit dem Geist im «Hamlet» vertreten. Ein Anhang bringt Auszüge aus der voluminösen katholischen Gegenschrift von Pierre Le Loyer (IV Livres des Spectres, 1586), die aber erst nach dem «Hamlet», 1605, eine englische

¹⁾ Frithjof Liedstrand Metapher und Vergleich in «The Unfortunate Traveller» von Thomas Nashe und bei seinen Vorbildern F. Rabelais und P. Aretino. Dissertation Münster 1929. 138 pp.

²⁾ Lewes Lavater Of Ghostes and Spirites walking by Nyght, 1592. Ed. with Introduction and Appendix by J. Dover Wilson and May Yardley. Printed for the Shakespeare Association at the University Press Oxford. London, Humphrey Milford, 1929. 251 pp. (16 s. net.)

Übersetzung gefunden hat Der Herausgeber hat durchaus recht, wenn er sagt, daß man ohne Kenntnis dieser Literatur die Geisterszenen im «Hamlet» nicht richtig verstehen könne Deshalb sind wir ihm dankbar für die wertvolle Veröffentlichung

Mehr als sein Titel verspricht, bietet eine recht gute Untersuchung von Joachim Heinrich¹⁾ über die Frauenfrage bei Steele und Addison gegenüber diesem Thema, das im wesentlichen nur auf eine Zusammenstellung der Stellen aus den drei moralischen Zeitschriften *Tatler*, *Spectator*, *Guardian* herauskommt, nimmt die umfangreiche Einleitung über Frauenfrage und Frauensatire des 17. Jh. auf mehr als 100 Seiten, sowie eine Bibliographie der weiblichen Autoren des 17. Jh. unser Interesse auch hier gefangen Es sind sehr fleißige und nützliche Sammlungen, bei denen man allerdings eine so wesentliche Vorarbeit wie die von Irmgard v. Ingersleben über Overburys Frauenpreis und seine Vorläufer (1921, vgl. *Sh. Jb.* 58, 141) vermißt Solch gute Anfängerarbeiten wollen ja im wesentlichen als Materialsammlungen gewertet werden

Hier muß auch noch das schöne Buch von Levin L. Schucking²⁾ über die Familie im Puritanismus erwähnt werden, obwohl es seinem Thema nach nicht mehr in unseren Rahmen gehört Denn in der Hauptsache ist es doch das 17. und 18. Jh., denen sein Interesse zukommt Über die Familie bei Shakespeare (*Englische Studien* 62, 187) hat Schucking ja, ebenso wie über Shakespeares Persönlichkeitsideal (*Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 1927, 3, 324), in besonderen Aufsätzen schon gehandelt Aber ich möchte sein neues Buch als die beste Arbeit auf dem neuerdings in Deutschland vielleicht etwas zu sehr zur Herrschaft gelangten Gebiet der Kulturwissenschaft empfehlen Es ist ein Vorbild, wie Literaturgeschichte mit Kulturgeschichte verknüpft werden kann Wir dürfen freilich solche Arbeiten nicht von Anfangen erwarten hier ist alles Material mit starker Hand zusammengefaßt zu einem lebendigen Bilde, das nun wieder die einzelnen literarischen Persönlichkeiten, denen es zum Hintergrund wird, neu beleuchtet

Die Figur des Iren in der englischen Literatur von den ersten Anfängen bis zu Maria Edgeworth und Thomas Moore verfolgt eine breite Übersicht von Fritz Mezger³⁾ Solche Arbeiten stellen an die Belesenheit und den Fleiß des Verfassers ungewöhnlich hohe Anforderungen Man wird dies dankbar anerkennen, auch wenn keine Vollständigkeit erreicht ist und die erstrebte Entwicklungslinie in einem ermüdenden Zickzack verläuft Gerade für das elisabethanische Drama war trotz des Heranziehens der gelehrten politischen Literatur nach Eckhardts fleißigen Zusammenstellungen nicht mehr viel Neues

¹⁾ Joachim Heinrich Die Frauenfrage bei Steele und Addison, eine Untersuchung zur englischen Literatur- und Kulturgeschichte im 17./18. Jahrhundert [Palaestra, hrsg. von A. Brandl und J. Petersen, 168] 1930, Mayer & Müller, Leipzig 261 pp. (RM 17 —)

²⁾ Levin L. Schucking Die Familie im Puritanismus Studien über Familie und Literatur in England im 16., 17. und 18. Jh. 1929, Leipzig, B. G. Teubner

³⁾ Fritz Mezger Der Ire in der englischen Literatur bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts [Palaestra, hrsg. von A. Brandl und J. Petersen, 169] 1929, Mayer & Müller, Leipzig 214 pp. (RM 12 —)

zu finden. Das Hauptinteresse am Irlander setzt ja auch erst in der Restaurationszeit ein, wo aus dem verarmten Lande zahlreiche Auswanderer in England, ja in ganz Europa Verdiensten suchten. Gerade dieser Teil scheint mir aber gegenüber dem früheren etwas zu kurz gekommen zu sein. Sehr bedauern wird jeder Benutzer einer solchen Sammelarbeit das Fehlen eines Registers.

7 Nachleben Shakespeares

Einen heute wenig bekannten Lustspieldichter des 18. Jh., Samuel Foote, hat sich Mary M. Belden¹⁾ zum Gegenstand einer Monographie gewählt, die mit großem Fleiß das ganze Material zusammentragt und ein lebendiges Bild zeichnet. Foote ist mehr für die Kulturgeschichte als für die eigentliche Literatur wichtig, denn seine satirischen Charakterpossen können keinen hohen Rang in der dramatischen Dichtung beanspruchen. Sein literarischer Stamm- baum geht kaum auf Shakespeare, sondern auf Molière, Corneille, Lesage zurück. Aber seine Persönlichkeit stand so recht im Mittelpunkt der Tagesliteratur, wobei ihm sein nie versagender Witz über manche Charakterbloßen hinweghalf — sein Kampf mit den Methodisten und noch viel mehr sein Angriff gegen eine hochadelige Dame endeten sehr unruhlich für ihn. Recht hübsch ist seine Erfahrung bei dem von Garrick 1764 in Stratford arrangierten Shakespeare-Jubiläum, die zeigt, daß unsere heutigen Wirte doch sehr nette Leute sind im Vergleich zu ihren Vorgängern im 18. Jh. Nach Zeitungsnachrichten hatte Foote in Stratford bei diesem Fest 9 Guineas (nach heutigem Wert etwa 400 Mark) für sechs Stunden Schlaf zu bezahlen und zwei Schilling extra «for being told what o'clock it was».

Das tiefe Erleben Shakespeares durch Kleist hat schon zahlreiche Untersuchungen über die Art dieser Beeinflussung von Kleists Kunst hervorgerufen (Meta Corssen²⁾), von der wir schon zwei Arbeiten über dieses Thema haben — darunter einen Aufsatz im 58. Bande dieses Jahrbuchs über Kleists und Shakespeares dramatische Gestalten —, die ihre Studien zu einem feinsinnigen und anregenden Buch zusammengefaßt. Sie zeigt die zartesten Fäden auf, die sich von Shakespeare zu Kleist hinüberspinnen. Nicht immer können wir unterscheiden, wo innere Verwandtschaft und wo Entlehnung die Ähnlichkeit verursacht. «Aus Shakespeares Welt flossen ihm, weil er ihr innerlich nahe stand, unmittelbar belebende Kräfte zu, oft ohne daß es ihm bewußt wurde». «Romeo», «Othello», «Lear» sind die Tragodien, denen Kleist am tiefsten verbunden ist. Von «Maß für Maß» zum «Zerbrochenen Krug» gehen andere Beziehungen. Auch die Königsdramen und «Julius Caesar» verraten ihren Einfluß. In seinem letzten Drama, dem «Prinzen von Homburg», «er scheint Kleist auf der Höhe seines Schaffens in größter Nähe von Shakespeares dichterischer Welt». Gegenüber Gundolf ist die größere Sachlichkeit und strengere Kritik von Fräulein Corssen anzuerkennen.

¹⁾ Mary M. Belden: *The Dramatic Work of Samuel Foote* [Yale Studies in English 80] New Haven: Yale University Press, London: Humphrey Milford, Oxford: University Press, 224 pp. (11 s. 6 d.).

²⁾ Meta Corssen: *Kleist und Shakespeare*. [Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, begr. v. F. Muncker, hrsg. v. W. Brecht, 61.] Weimar, Verlag von Alexander Duncker, 1900. 204 pp. RM 10.—

II Einzelreferate

Alois Brandl, Shakespeare Leben—Umwelt—Kunst (Geisteshelden Bd 8) 4 Aufl., vermehrt um ein Vorwort Wittenberg, A Ziemsen, 1929

Die neue Auflage enthält als Zugaben zu dem ansonsten unveränderten Abdruck der vorhergehenden einen einleitenden Aufsatz «Was ist uns Shakespeare heute?» und einen kurzen Nachtrag, der die von C R Haines in der Quarterly Review Okt 1921 mitgeteilte Eintragung des Todes einer Jane, Tochter des William Shakespeare, am 8 August 1609 im Kirchenbuch der Pfarre St Clement Danes in London im Zusammenhang mit der Erwähnung von drei Töchtern des Dichters bei Rowe auf eine illegitime Tochter Shakespeares bezieht und daraus auch literarische Weiterungen auf die Darstellung der Eifersucht in den Dramen zieht. Es ist schade, daß nicht auch ein Nachtrag zu der Bibliographie angeschlossen wurde.

Der einleitende Aufsatz ist als persönliches Bekenntnis des Shakespeare Forschers und Anglisten Brandl zu werten, der sich darin mit den Kriegen und Nachkriegserlebnissen auseinandersetzt. Die Zeit, da Shakespeare dem gebildeten Deutschen, dem deutschen Theater, Dramatiker und Anglisten der Mittelpunkt künstlerischen Erlebens und wissenschaftlicher Forschung war, scheint vorbei zu sein, genau so wie die Zeit blinder Anglomane. Brandl weist demgegenüber darauf hin, was uns Shakespeare immer noch lehren kann und lehren sollte: nach ihm «mutige, beharrliche, im richtigen Augenblick richtig zugreifende Energie», «Kunstmittel, sachkundig erschaut und tagesgerecht verwendet», die unserem heutigen Theater nottun, soll es aus seinem künstlerischen Tiefstand gerettet werden, Lebensweisheit, für den einzelnen so gut wie für die Gesellschaft. Sollte man nicht noch eine Mahnung an unsere anglistische Wissenschaft hinzufügen, die Arbeit an Shakespeare und seinen Zeitgenossen nicht so sehr anderen, gewiß auch lockenden Aufgaben gegenüber ruhen zu lassen, so daß Engländer und Amerikaner fast ganz die Führung in Händen haben?

Innsbruck

K Brunner

Zeitschriftenschau.

Von

Bernhard Beckmann und Hubert Pollert

I Vorläufer Shakespeares

Lyly

R W Bonds Vermutung, daß Lyly vorübergehend eine Stellung im Office of the Revels innehatte, ist nach den Eintragungen im Rechnungsbuch des Schatzamtes für 1586/87 und 1590/91 durchaus nicht so unwahrscheinlich, wie Sir E Chambers es hingestellt hat. Thomas Blagrave starb bereits 1590, bis zu seinem Tode behielt er seine Bezüge aus dem Amte als Sekretär am Office of the Revels bei, obwohl er seit 1586 das einträglichere Amt des Surveyor of the Works innehatte (B M Ward in *Rev Engl Stud* 5 [1929], p 57).

Zu unrecht hat man bisher in dem ersten Liede von «Alexander und Campaspe» eine späte Interpolation gesehen, weil dort kanarischer Wein erwähnt wird. Freilich wird dieser zum ersten Male 1597, 13 Jahre nach dem Erscheinen des Dramas, erwähnt, aber die Handelsbeziehungen nach den Kanarischen Inseln waren schon seit dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts so lebhaft, daß in den vornehmen Kreisen, vor denen die Knaben Lyllys Stücke aufführten, schon weit früher kanarischer Wein bekannt sein konnte (George W Whiting in *Mod Lang Notes* 45 [1930], p 148).

Marlowe

F S Boas hatte (Nineteenth Cent, Oct 1928) die Entdeckungen Hotsons durch den Nachweis ergänzt, daß Robert Poley Beziehungen zu Marlowes Freund Thomas Walsingham unterhielt und in Diensten der Regierung stand. A K Gray wies jüngst Marlowes Tätigkeit als Regierungsspion nach. Gestützt werden diese Untersuchungen durch eine Arbeit von Ethel Seaton (*Rev Engl Stud* 5 [1929], p 273), die alle um Marlowe nachweisbaren Gestalten aus dem Jahre 1593 in den Kreis ihrer Nachforschungen zieht. Robert Poley, James und John Tipping, Richard Cholmley, Jasper Borage und Henry Young. Es ist ein abstoßendes Bild menschlicher Verworfenheit, das sich hier vor unseren Augen enthüllt, und wegen der gegenseitigen Heuchelei, des Verrats und Gegenverrats nicht leicht die Rolle jedes einzelnen zu bestimmen. Fest steht, daß sie alle in irgendeiner Aufgabe am Babington und Stanley Komplott 1586 und 1593 beteiligt waren.

Spuren der Benutzung von Philippus Lonzerus' «*Chronicorum Turcorum tomus duo*» konnte man in Personen- und Ortsnamen des «*Tamburlaine*» sehen. Daneben kannte Marlowe vielleicht auch noch die Turkengeschichte des Chalkondylas und die Kosmographien Belleforests und André Thevets. Seitdem wir von seiner Tätigkeit in Frankreich wissen, eröffnen sich uns ganz neue Aussichten hinsichtlich seiner literarischen Abhängigkeit (Ethel Seaton in *Rev Engl Stud* 5 [1929], p. 385).

Die psychologische Literatur des 16. Jahrhunderts hat sich oft mit den Charaktereigenschaften des Cholerikers beschäftigt und einen festen Typ als Vertreter dieses Temperamentes ausgebildet. Nach ihm scheint Marlowe den *Tamburlaine* gezeichnet zu haben (C. Camden in *Mod Lang Notes* 44 [1929], p. 430).

H. M. Flasdieck geht in einem Aufsatz der Möglichkeit nach, Marlowes «*Faust*» aus den Anspielungen heraus zu datieren, die sich in zeitlich fixierbaren Werken der zeitgenössischen Literatur finden. Daneben untersucht er das Verhältnis des Dramas zur Faustballade. Die Quellenforschungen führen zu dem Resultat, daß nur das englische Faustbuch als Quelle für Marlowe in Betracht kommt. Das deutsche Faustbuch kam schnell nach England, aber nicht viel vor Ende 1587. Wir besitzen als erste englische Übersetzung des Faustbuches ein Exemplar von 1592. Daneben muß eine frühere, aber verlorengegangene Übersetzung angenommen werden, wenn nicht die Möglichkeit ins Auge gefaßt werden soll, daß das dem Druck von 1592 zugrundeliegende Übersetzungsmanuscript aus ungewissen Gründen lange Zeit ungedruckt blieb, aber Marlowe zugänglich war (*Engl Stud* 64 u. 65 [1929 u. 1930], p. 320 bzw. p. 1).

II Shakespeares Werke

Love's Labour's Lost

A. Eichler folgt einer von J. Dover Wilson (in seiner Ausgabe von L. L. L. im «*New Cambridge Shakespeare*», p. XXIV, p. 115, p. 127) vorgetragenen Ansicht, daß das Originalmanuskript der «*Verlorenen Liebesmüh*» für eine Aufführung im Hause eines Hochadeligen bestimmt gewesen sei, und untersucht diese Auffassung näher (*Engl Stud* 64 [1929], p. 352). Aus der Betrachtung der Inszenierungsfragen folgert Eichler, daß die erste Niederschrift der Dichtung ein Buch darstellte, das nicht für den Regisseur des Volkstheaters bestimmt war, sondern andere Bühnenverhältnisse im Auge hatte. Dafür, daß ähnlich wie beim «*Sommernachtstraum*» und beim «*Sturm*» ein hofisches Regiebuch auch die Grundlage des ersten Textes der «*Liebesmüh*» abgegeben hat, spricht nach Eichler die Reichhaltigkeit der Bühnenanweisungen und die große Armut an den für eine Volksbühne wie «*Curtain*» und «*Globe*» unentbehrlichen Ortsangaben.

Titus Andronicus

1905 hat Evald Lunggren (*Sh. Jb.* 41, 211) die neu gefundene 1. Quarto des «*Titus Andronicus*» mit der von 1600 verglichen. Neuere Herausgeber des Dramas haben sich den vorgeschlagenen Textkorrekturen gegenüber mehr oder minder zurückhaltend gezeigt, nach der Mutmaßung von J. S. G. Bolton (*Publ. Mod Lang Assoc* 44 [1929], p. 765) aus dem Grunde, weil sie annehmen, daß der echte Text in den auf die 1. Quarto folgenden Ausgaben vorliegt, für

die die Herausgeber Shakespeares Manuskript benutzen konnten, wenn nicht gar der Dichter selbst seinen Text revidiert hatte. Bolton bemüht sich nachzuweisen, daß der Dichter weder direkt noch indirekt mit allen nach 1594 eingetretenen Textänderungen etwas zu tun gehabt hat und daß die Abgeneigtheit, zum ursprünglichen Text von 1594 zurückzukehren, unbegründet ist. Er sucht wahrscheinlich zu machen, daß III, 2 nach 1594 den beiden Darstellern des Titus und Marcus zu Liebe von Shakespeare hinzugefügt worden ist und daß die Varianten der 2 (1600) und 3 Quarto (1611) und der Folio von 1623 sich aus der Nachlässigkeit der Buchdrucker erklären. Für eine Neuherausgabe des Dramas schlägt Bolton vor, wenn möglich, der 1 Quarto zu folgen und nur, wo diese versagt, der 2.

Die Geschichte des Dramas vor und nach seiner Bearbeitung durch Shakespeare verfolgt in vorsichtiger Abwägung der überlieferten Angaben Austin K. Gray (Stud. in Phil. 25 [1928], p. 302). Die Tagebuchnotiz Henslowes vom 23. Jan. 1594 zeigt deutlich, daß es sich um ein „neues“, d. h. überarbeitetes älteres Stück handelt. Am 28. September des voraufgegangenen Jahres war die Pembroke Truppe zusammengebrochen. Ihr Eigentum, und damit der »Titus Andronicus«, gingen über in Henslowes Besitz. Dieser handigte das Stück der Sussex-Gesellschaft aus, aber nicht vor dem 7. Dezember 1593, denn erst an diesem Tage kehrte die Truppe nach einer längeren Fahrt durch die Provinzen nach London zurück. In den folgenden sieben Wochen wurde das Stück dann von Shakespeare einer Ausarbeitung unterzogen. An dem Zeugnis von Francis Meres für Shakespeares Tätigkeit kann nicht gerüttelt werden. Er war mit Thomas Nashe befreundet und muß deshalb auch Danter, den Drucker der Q 1, gekannt haben. Nashe wohnte nämlich nicht nur in dessen Haus, sondern half auch in seiner Druckerei. — Der Winter 1593/94 steht nun für Shakespeare in mitten zweier wichtiger Ereignisse. Voraufgeht die Veröffentlichung von »Venus und Adonis« und hernach folgt die der »Lucretia«. Kein Wunder, daß sich Reflexe von beiden in der Überarbeitung wiederfinden. Unlösbar wird freilich die Aufgabe bleiben, Shakespeares Anteil im einzelnen festzustellen.

Richard II

E. M. Albright hatte den Nachweis versucht, daß Shakespeare Haywards Geschichte neben Holinshed benutzte, ohne die umgekehrte Abhängigkeit zu erwägen. Wenn Hayward vor Gericht sagte, daß er eine beanstandete Stelle seines Werkes vor drei Jahren (d. i. 1598) gelesen habe, so würde seine Angabe zeitlich zu Shakespeares Drama passen (Ernest P. Kuhl in Stud. in Phil. 25 [1928], p. 812).

The Merchant of Venice

Das Bestreben, in Shakespeares Dramen politische Anspielungen zu suchen, treibt immer noch die eigenartigsten Blüten. »Der Kaufmann von Venedig« ist nach Andrew Tretiak nichts anderes als die Behandlung des Ausländerproblems durch Shakespeare auf der Bühne. Shylock ist der Vertreter dieser Bewohner Londons. Die Wahl eines Juden für diese Aufgabe war die einzige Möglichkeit für Shakespeare, um die Ausländerfrage überhaupt auf die Bühne zu bringen, ohne in Konflikt mit der Behörde zu kommen. In der Heirat Jessicas mit Lorenzo deutet Shakespeare die eine, in der Konversion Shylocks die andere

Losung an Wie bei Shylock der fremde Glaube die Kluft bildet, so bei den Refugiés das eigene nationale Bewußtsein Nur Verzicht kann hier wie dort die Losung bringen (Rev Engl Stud 5 [1929], p 402)

Auf festerem Grunde steht die Arbeit von Beatrice D Brown (Mod Lang Notes 44 [1929], p 227) Sie bringt mittelalterliche Erzählungen mit derselben Grundform der Liebe eines jungen Christen zu einem jüdischen Mädchen Gerade in diesem Punkte unterscheidet sich die Novelle Masuccio's, auf die die Lorenzo Jessica Handlung zurückzuführen ist, von der Darstellung Shakespeares

As You Like It

Im Anschluß an seine Untersuchung über «Verlorene Liebesmuh» befaßt sich A Eichler auch mit «Wie es euch gefällt» (Eng Stud 64 [1929], p 352) Eine Aufführung des Stückes im hofischen Kreis läßt sich nicht dokumentarisch beweisen, aber Stoff und Form der Dichtung lassen wohl die Vermutung zu, daß, möglicherweise auf Anregung der Königin oder der Hofaristokraten, eine uns nicht verbürgte Vorstellung im Rahmen des Hofes stattgefunden hat Für die Annahme spricht das Fehlen solcher Worthilfen im Text, die für Besucher des Volkstheaters unerläßlich gewesen wären Auch die Ortsangaben in dem erhaltenen Text sprechen nicht dagegen

Measure for Measure

Auf die Gleichartigkeit des Themas in Claude Rouille's lateinischer Tragödie «Philamira» 1556 und Shakespeares «Maß für Maß» hat schon Creizenach hingewiesen Ein Vergleich mit Shakespeares unmittelbarer Quelle läßt die Möglichkeit zu, daß Whetstone Rouille's Drama neben Giraldo Cinthios «Hecatomthi» kannte und im Aufbau der Handlung sich an sie anlehnte (F E Budd in Rev Engl Stud 6 [1930], p 31)

Hamlet

L L Schucking hatte bei den Worten an Ophelia III 1, 148 «I have heard of your paintings too, well enough, God has given you one face, and you make yourselves another» an eine Reminiszenz Shakespeares an Arthur Dents «The Plain Mans Pathway to Heaven» gedacht M P Tilley zeigt (Rev Engl Stud 5 [1929], p 312), daß die Polemik gegen die Bemalung der Gesichter bei den Frauen namentlich bei den Puritanern allgemein üblich war, und sich auch bei Dekker und Beaumont und Fletcher findet Sie läßt sich zurückverfolgen bis zu den Kirchenvätern Nicht ohne Grund sind jene beiden Verse in der F von 1623 geändert man sieht an der Verteidigung der Gesichtsbemalung in Chapmans «Sir Giles Goosecap», daß es später nicht mehr angebracht war, gegen die verbreitete Sitte öffentlich anzugehen

Die auffallende Verwandtschaft zwischen der Stelle vom «Rauhen Pyrrhus» in Hamlet II, 2, 460—551 und dem Bericht des Aeneas in dem Dido-Drama von Marlowe und Nashe hat mehrfach zu Erklärungsversuchen gereizt In einer neuerlichen, eingehenden Untersuchung des Verhältnisses der beiden Dichtungen zueinander kommt Else von Schaubert zu folgendem Ergebnis (Anglia 53 [1929], p 374) Dem Teile des Aeneas Berichtes aus der «Dido», der den Versen vom «Rauhen Pyrrhus» im «Hamlet» entspricht, liegt Giraldo

Cinthios «Orbecche» zugrunde Die Verfasserin nimmt als wahrscheinlich an, daß die gesamte Pyrrhus Stelle bereits im «Urhamlet» gestanden hat und mit bewußter Blickrichtung auf die «Dido» von Marlowe und Nashe geschrieben ist Nach dem heute vorliegenden Material scheint es, daß die «Dido» vor dem «Urhamlet», also vor 1588 zu datieren ist Die bekannte Vorrede von Nashe zu Greenes «Menaphon» erscheint im Zusammenhang der Darlegungen der Verfasserin in neuem Lichte

Troilus und Cressida

Nach E Eckhardt (Engl Studien 64 [1929], p 370) hat Thersites wie etwa der antike Chor die Aufgabe, des Dichters eigene Anschauungen auszusprechen Thersites ist verwandt mit dem Narren, als witziger Feigling mit Falstaff Er ist ein Schuft, aber seine Kritik trifft im Kern meist zu Aus ihm spricht Shakespeares Pessimismus jener Zeit, ferner des Dichters Auffassung von den Helden des trojanischen Krieges

Auf Benutzung von Caxtons «Recuyell of the historyes of Troye» durch Shakespeare weisen einige inhaltliche und wortliche Ähnlichkeiten im 4 Akt hin (Elizabeth Klein in Modern Language Notes 44 [1929], p 435)

Macbeth

W W Greg berichtigt die Angabe S A Tannenbaums, daß im Stationers' Register nirgendwo eine Ballade «Macdobeth» erwähnt werde Die Eintragung findet sich in dem noch ungedruckten Teile — vielleicht ist auch «Macedbeth» zu lesen — und ist eine moderne Fälschung (Mod Lang Notes 45 [1930], p 141 s Sh Jahrb Bd 65, p 225)

Lear

Die von Rudolf Genée geäußerte Ansicht, daß der Wiener Aufführung 1780 der Text von Schroder zugrundegelegt habe, sucht K Brunner (Engl Studien 64 [1929] p 362) zu berichtigen Er weist nach, daß der Aufführungstext nicht der Schroderschen Bearbeitung völlig entspricht Es handelt sich um kleinere textliche Abweichungen und Streichungen, die zum Teil durch die Rücksichtnahme auf die Zensur zu erklären sind, besonders aber um eine Hauptänderung in der letzten Szene von Akt V, die nicht aus der Schroderschen Bearbeitung sondern aus der von J Chr Bock stammt, der Shakespeares Drama sehr frei bearbeitet hatte Man wollte in Wien keinen tragischen Schluß

A Winter's Tale

In einer Reihe von textkritischen Bemerkungen und Textänderungsvorschlägen sucht S A Tannenbaum (Phil Quart 7 [1928], p 358) Unklarheiten im «Wintermarchen» aufzuheben U a ist er im Gegensatz zu der Tradition, die I, 1 in ein Vorzimmer und I, 2 in ein Staatszimmer verlegt, der Ansicht, daß die zwei Szenen von Shakespeare als eine beabsichtigt waren, da der Abgang von Archidamus entgegengesetzt der Gepflogenheit des Dichters ebensowenig motiviert wird, wie der des Edmund in König Lear I, 1 Die Schreibweise «Loues» (V, I, 218) statt «Love» ist aus einer Mißdeutung des End e in der ursprünglichen Handschrift zu erklären Der Versuch von Furness, die Eifersucht des Leontes

gegen seine Gattin Hermione psychoanalytisch zu deuten, wird als unhaltbar zurückgewiesen. Während A. W. Pollard (*Sh's Folios and Quartos*, 1909, p. 135) der Auffassung ist, daß sich in den Bühnenanweisungen des Dramas keine Spur von solchen Eintragungen findet, wie sie der Souffleur in die Bühnenhandschriften zu machen pflegte, glaubt Tannenbaum, aus den Szenenanfängen von II 2, II 3, III 3, IV 4, V 1, V 3 nach der Folio den entgegengesetzten Schluß ziehen zu können.

Venus und Adonis

Max Durhofers These, daß Sh. bei «Venus und Adonis» das lateinische Original Ovids, nicht Goldings Übersetzung benutzt habe, wird wesentlich entkräftet durch Hazelton Spencers Untersuchung (*Mod. Lang. Notes* 44 [1929], p. 435). Shakespeare kannte sicherlich Goldings Übertragung, obwohl er sich mit ihm nur selten berührt. Er war bei seiner Dichtung eben weithin eigenschöpferisch und unabhängig.

Lucrece

Das «Argument» vor Shakespeares «Lucrece» unterzieht Wilhelm Marschall (*Angha* 53 [1929], p. 102) einer eingehenden Untersuchung. Das Argument folgt Livius und Bandello, nicht Ovid, woraus M. schließt, daß der Dichter diese beiden Quellen zuletzt gelesen habe. Der Unterschied im Sprachschatz des Arguments von dem des Textes ist ihm ein Beweis für eine zeitliche Pause zwischen beiden Teilen.

Shakespeare und das ältere Drama

Katherine Haynes Gatch weist auf zahlreiche Anspielungen Shakespeares auf typische Gestalten des frühen englischen Dramas und seiner vielgestaltigen Vorläufer hin (*Philol. Quart.* 7 [1928], p. 27). Bei diesem Wiederaufgreifen altvertrauter dramatischer Figuren lag es nicht in des Dichters Absicht, die alten Spiele als Quellen literarisch auszuwerten, sondern dramatische Gestalten und Situationen in seinen eigenen Dichtungen durch die Hinweise auf solche durch jene Spiele volkstümlich gewordenen Erscheinungen wie die des Herodes, des Teufels, des Lasters, des Todes usw. zu verdeutlichen.

Die Folio von 1623

Die mit dem Beginn der Historien und Tragödien neu einsetzende Paginierung in der Folio von 1623 hat nie eine allseitig anerkannte Deutung erfahren. E. E. Willoughby leitet sie mit guten Gründen aus drucktechnischen Schwierigkeiten her. Daß für Jaggard eine mitten in einem Bande neu einsetzende Seitenzählung nichts Ungewohntes war, zeigt Favyns «*Theatre of Honour*» (1623). Ein Grund hierfür ist in diesem Falle nicht ersichtlich, während er bei der 1623 F. allen Anlaß hatte, bei den Historien eine neue Zählung beginnen zu lassen. Das Manuskript des «*Wintermarchens*» ließ nämlich noch auf sich warten. Um den Druck nicht unnötig zu unterbrechen, begann Jaggard schon mit den Historien. Erst nach Fertigstellung der beiden ersten Historien begann der Druck des «*Wintermarchens*» (*Mod. Lang. Notes* 44 [1929], p. 373).

Sir Thomas Moore

Zu der Frage der Echtheit des für die Datierung sehr wichtigen Eintrags «Mess[enger] T Goodal» in dem angeblich von Shakespeare verfaßten und geschriebenen Teil der Handschrift ergreift als Antwort auf Gregs Behauptung, daß eine Fälschung nicht in Frage komme, S A Tannenbaum nochmals das Wort (Publ Mod Lang Assoc 44 [1929], p 934) Er konstatiert auf Grund eines Gutachtens des besten englischen Schriftexperten C A Mitchell, daß die Tinte sich von der Umgebung unterscheide und die Schriftzüge (das d) ebenfalls eher auf das 18/19 Jh (Collier) weisen als auf das 16/17, so daß eine Fälschung höchst wahrscheinlich sei

III Shakespeares dramatische Zeitgenossen und Nachfolger

Chettle

Fred L Jones sucht darzutun, daß Henry Chettles «Look About You» vor 1598 geschrieben und höchst wahrscheinlich mit dem bereits 1595 von der Admiralstruppe aufgeführten Drama «The Disguises» identisch ist Er stützt sich dabei auf den Nachweis der Verwandtschaft des Stüches mit den Robin Hood Dramen von 1598 (Publ Mod Lang Assoc 44 [1929], p 835)

Dekker

Das Verhältnis der frühesten Quartdrucke der «Honest Whore» unter sucht M Baird (Library 10 [1929], p 52) Die Q 1605 ist ein Neudruck aus der Q 1604 und jener Ausgabe, die nur in der Bodleiana, Malone 219, erhalten ist Baird vermutet, daß die letztere wiederum aus der Q 1604 verbessert abgedruckt wurde Die Durchsicht des Textes unternahm Dekker selbst, nicht Middleton, den man nur wegen einer Notiz bei Henslowe mit dem Stück in Zusammenhang gebracht hat Die abweichende Benennung des Dramas bei Henslowe und im Stationers' Register als «The Converted Courtezán» bleibt unerklärt (vgl die Berichtigung von Frank Marcham in ders Zeitschr p 389, nach der Malone 219 nicht das einzig erhaltene Exemplar ist)

Nicht nur Simon Eyre, die Hauptfigur in «The Shoemakers' Holiday», sondern auch die Gestalten um ihn — Roger Otley, Warner, Scott, Hammon, Lovel und Cornwall — sind vermutlich historisch Seiner Quelle, Thomas De loney «The Gentle Craft» entnahm Dekker nur den Stoff, den er historisch berichtigte und mit geschichtlichen Namen versah (W K Chandler in Mod Phil 27 [1929], p 175)

Marston und F Beaumont

Der Hof Jakobs I diente Marston und seinen Freunden als Zielscheibe ihrer Satire A W Upton findet in Marstons «Fawn» und Beaumonts «Woman Hater» eine Reihe solcher spöttischen Anspielungen auf üble Charakterzüge des Königs, Angriffe gegen seinen Dunkel, seine Pedanterie, Launenhaftigkeit, Angstlichkeit und Vorliebe für rohen Sport (Publ Mod Lang Assoc 44 [1929], p 1048)

J Fletcher

Ein Autograph Fletchers soll sich nach S A Tannenbaum (Journ Engl Germ Phil 28 [1929], p 35) in der Huntington-Bibliothek in San Marino,

Californien, befinden Es handelt sich um ein Schriftstück, das 38 poetisch wertlose jambische Pentameter enthält, an die Gräfin von Huntingdon gerichtet ist und die Unterschrift «John Fletcher» trägt Das Schreiben ist nicht datiert

Massinger

Massingers «Emperor of the East» war im Frühjahr 1631 bei der Erstaufführung durchgefallen und bedurfte, um im Herbst bei Hof gegeben werden zu können, einer Umarbeitung Die Durchsicht erfolgte aber nicht gründlich genug unverständliche Reste der ersten Fassung blieben stehen Der Name Favorinus wurde nicht immer durch Paulinus ersetzt, an anderer Stelle steht wiederum bald der Eigennamen, bald eine allgemeine Benennung, und in der Schlussszene ist gar eine Anzahl Verse stehen geblieben, die nur dann verständlich werden, wenn man an das ursprünglich tragische Ende des Stückes denkt (A K McIlwraith, *Rev Engl Stud* 5 [1929], p 36)

Lust's Dominion

Es handelt sich nach S R Golding hier um ein altes Stück aus der Feder eines Marlowe Nachahmers Mehrere Hände haben es dann später überarbeitet Zu unrecht setzte es J P Collier mit dem unbekannten Drama «The Spanish Moor's Tragedy» gleich, für das Henslowe nach seiner Notiz 3 £ an Day, Dekker und Haughton bezahlte (*Notes and Q* 155 [1928], p 399)

T Heywood

In der Q 4 von Heywoods «Rape of Lucrece» (1630) findet sich unter den vier neu eingefügten Liedern auch der Gesang «Pack Clouds Away» Man hat ihn bisher für altes Gut gehalten, das später wiederaufgefunden und an seine ursprüngliche Stelle gesetzt sei Gewichtige Gründe aus der Einfügung und Stellung des Liedes sprechen jedoch dafür, daß es ebenso wie die übrigen späte Interpolation ist Ursprünglich für eine Hochzeitfeier verfaßt, wurde es wohl wegen des Anklanges, den es gefunden hatte, dem Valerius in den Mund gelegt (John R Moore in *Stud in Phil* 25 [1928], p 171)

IV Allgemeines zum elisabethanischen Drama

Henrietta C Bartlett veröffentlicht in der *Library* (10 [1929], p 308) die Ergebnisse einer Umfrage bei allen bedeutenden Bibliotheken Englands und Amerikas nach Originalhandschriften von Zeitgenossen Shakespeares Die Zusammenstellung zeigt, wie wenig von ihnen erhalten geblieben ist und daß wir allen Grund haben, uns mit dem Besitz von sechs Namenszügen Shakespeares zufriedenzugeben

Mehrere Zuschriften an die *Times* (*Lit Suppl* [1929], p 766, 794) beschäftigen sich mit der Echtheit des Parham Autogramms Ein Faksimile ist von dem gegenwertigen Besitzer nicht zu erlangen Immerhin kann S A Tannenbaum nachweisen, (ibid p 926), daß das Buch in keiner Beziehung zu Malone und Chalmers steht und auch dieser Namenszug Shakespeares wahrscheinlich unecht ist

Aufbauend auf den Quartoausgaben verfolgt J Robert Moore die Geschichte des Liedes im Drama während der Zeit von 1590 bis 1616 Diese Pe-

mode ist dadurch ausgezeichnet, daß in ihr das Lied nicht nur Überrest aus den Mysterienspielen ist und auch nicht Selbstzweck wird, sondern fester Bestandteil im Aufbau des Dramas wird und bleibt. Eingehend erörtert Moore die Einführung und Überlieferung der einzelnen Lieder und die Entwicklung bei den einzelnen Dramatikern (Journ Engl Germ Phil 28 [1929], p 166)

Wichtige grundsätzliche Gedanken über den Wert von Parallelen für den Nachweis der Autorschaft bringt E H C Oliphant (Journ of Engl and Germ Phil 28 [1929], p 1). Hervorgerufen wurde die Arbeit durch die sich mehrenden Versuche, durch kritiklose Anhaufung wertloser Parallelstellen umstrittene Dramen der elisabethanischen Zeit zwischen den Dramatikern hin und her zu schieben. Oliphant greift die Arbeiten von H D Sykes und S R Golding heraus, die beide Wertvolles geleistet haben, aber auch die ganze Schwäche dieser Forschungsmethode offenbaren.

In einer methodisch bedeutsamen Nachprüfung von Gregs Resultaten in seinem Buch über das erhaltene Rollenfragment von Greenes Orlando und ihr Verhältnis zur Q 1594 sucht B A P van Dam (English Studies, Amsterdam, 11 [1929] Oct Dec) nachzuweisen, daß die Orthographie und Interpunktion durch die Setzer reguliert zu werden pflegte, so daß J Dover Wilsons Schlüsse auf Shakespeares orthographische Gewohnheiten nicht berechtigt sind. Störungen in der Metrik sind kein Beweis für Überarbeitungen durch den Dichter, wie J D Wilson meint, sondern gehen teils auf den Abschreiber der Rolle zurück, teils auf den Schauspieler, der seinen Text für sein Publikum verdeckte.

Die Echtheit des Revels Book von 1611/12 verteidigt T W Baldwin gegen S A Tannenbaum. Das Buch zeigt sichere Merkmale dafür, daß es den ordnungsmäßigen Gang der Kontrolle bis zur letzten Instanz durchlaufen hat. Es ist geschäftsmäßig undenkbar, daß die Notiz über den Eid des Sir George Buc echt, die Unterschrift aber gefälscht sei. Graphische Eigenheiten, die auf Collier deuten könnten, sind auf keiner Seite zu entdecken. Es ist zudem nicht recht ersichtlich, was gefälscht sein sollte. Die wichtigen Angaben für die Datierung von «Sturm» und «Wintermarchen» sind sicherlich unverändert geblieben. Nach seinen Angaben muß Malone das Dokument so gesehen haben, wie wir es heute sehen (Library 9 [1929], p 327).

Henslowes Bruder und Neffe fochten sein Testament nach seinem Tode an. Aus den Akten der Sternkammer bringt Charles Sisson (Rev Engl Stud 5 [1929], p 308) einige interessante Einzelheiten zu dem Rechtsstreit und dem Leben Henslowes. Henslowes Heirat mit Agnes Woodward fällt danach in das Jahr 1580.

William Cartwrights des Jüngeren Lebensgeschichte verfolgt eine gründliche Arbeit von Eleanore Boswell (Mod Lang Rev 24 [1929], p 125). Sein Vater wird 1598 bei Henslowe erwähnt, er wurde später Teilhaber an der Fortuna. Mit Alleyn verband ihn lebenslangliche Freundschaft. Des Sohnes Laufbahn muß um 1635 begonnen sein. Während der Republik spielte er wahrscheinlich in Frankreich vor Karl II. 1648 wurde er mit anderen bei heimlichen Aufführungen ertappt. 1660 taucht er wieder auf als Mitglied der King's Company und Teilhaber am Theatre Royal. Unter den Bildern, die er dem Dulwich College vermachte, befindet sich auch sein eigenes. Gegen Ende seines Lebens setzte ein erbitterter Kampf um sein Erbe ein.

Aus seinen Vorarbeiten für eine Geschichte der Londoner Theatergesellschaften von 1616—1642 gibt G. E. Bentley Einzelheiten aus Pfarrregistern, besonders St Giles, Cripplegate, und St Saviour, Southwark (Times Lit Suppl [15 Nov 1928], S 856, Rev Engl Stud 6 [1930], S 149, Mod Lang Notes 44 [1929], S 368). Eine Ergänzung dazu bilden die Angaben von Winifred Smith für zwei italienische Schauspieler (Mod Lang Notes 44 [1929], p 375).

V Ausläufer des elisabethanischen Dramas

William S. Clark hatte die Meinung vorgetragen (Rev Engl Stud 4 [1928], p 49), die 100 Jahre früher schon W. Scott äußerte, daß die heroischen Dramen der Restaurationszeit auf die französischen Heldenromane zurückzuführen seien. In Ergänzung dazu macht Kathleen Lynch (Publ Mod Lang Assoc 44 [1929], p 456) darauf aufmerksam, daß die Verfasser jener heroischen Dramen durch das platonistische Drama der Zeit vor der Restauration beeinflusst sind. Der Platonismus, der die Bühnendichtungen Roger Boyles und John Drydens kennzeichnet, findet sich schon stark ausgeprägt in den dramatischen Werken aus der Zeit Karls I. (W. D'Avenant, Lodowick Carhell, Will Cartwright, Sir John Suckling, Th. Killigrew).

VI Nichtdramatische Literatur der Zeit

Thomas Wilson

Einen lange bestehenden Irrtum hinsichtlich der ersten Ausgaben von Wilsons «Arte of Rhetorique» berichtigt R. H. Wagner (Mod Lang Notes 44 [1929], p 421). Die Ausgabe von 1560 ist nicht nur nicht von Wilson überarbeitet und ergänzt, sondern offenbare Fehler sind sogar stehen geblieben. Mair hat in seiner Ausgabe von 1909 die erste Ausgabe von 1553 ohne Grund unberücksichtigt gelassen.

Spenser

Mit dem Ursprung der Mutability-Gesänge beschäftigt sich eingehend E. M. Albright. Sie waren nach ihr als Teil der «Faerie Queene» gedacht, wurden aber auf die scharfe Kritik Harveys hin, die in seinem Letterbook erhalten ist, zurückgestellt. Reste davon finden sich versprengt in der «Faerie Queene», besonders in Buch V (Stud in Phil 25 [1928], p 93). Harveys Kritik galt nicht nur Spensers Philosophie, sondern der zu offenen Behandlung der irischen Angelegenheiten.

Viola B. Hulbert deutet einleuchtend Clarion und Aragnoll in «Muopotmos» auf Sidney und Burghley, statt wie bisher auf Raleigh und Essex (Stud in Phil 25 [1928], p 128).

Umstritten sind in «Colin Cloute» die Namen zeitgenössischer Dichter (V 380—455). Für die schon von E. Koepfel versuchte Gleichsetzung von «Harpalus» mit George Turberville bringt J. E. Hankins ein wichtiges Argument aus Turbervilles Werken bei (Mod Lang Notes 44 [1929], p 164). Turberville nennt sich selbst an einer Stelle in seinen Dichtungen mit diesem Namen.

Daß sich in langer Tradition die Erinnerung an Arthur und seinen Kreis in der elisabethanischen Zeit lebendig erhalten hatte, zeigt eine besondere

Vereinigung, die sich nach ihm und seiner Tafelrunde benannte und den Schutz des Hofes genoß Ihr gehörte auch Mulcaster, der Leiter der Merchant Tailors Schule, die Spenser besuchte, an (Charles B Millican in Rev Engl Stud 6 [1930], p 167)

Als Ergänzung zu Carpenter bringt Helen E Sandison neue Anspielungen auf Spenser, die deswegen bemerkenswert sind, weil sie von bekannten Dichtern stammen (Mod Lang Notes 44 [1929], p 159)

Joseph Hall

K Schulze sah zuerst in Halls «Virgidiemiarum» einen Nachklang der Harvey Nashe Kontroverse und erkannte in der Gestalt Labeos Nashe wieder (Die Satiren Halls, Berlin 1910) Diese Auffassung sucht Sandford M Salyer zu stützen (Stud in Phil 25 [1928], p 149) Die Parteinahme Halls für Harvey ist aus beider Stellung zu Spenser leicht zu verstehen

VII Shakespeares Nachleben

William Richardson

Burke erkannte in einem Briefe an W Richardson dessen Originalität in der Beurteilung Shakespeares an, aber nicht mit Recht Richardson steht durchaus auf den Schultern seiner Vorgänger, Johnson, Morgann («Essay on Falstaff») Mackenzie, Lord Kames, Thomas Warton u a Seine Kritik bedeutet bei weitem nicht immer einen Fortschritt, es gelang ihm nicht, sich vom herrschenden Zeitgeschmack freizumachen und Shakespeares Genius voll zu erfassen (R W Babcock in Journ Engl Germ Phil 28 [1929], p 117)

Nic Rowe

Eine bibliographische Studie zu Rowes Shakespeare Ausgabe bietet A Jackson (Library 10 [1929], p 455) Die Arbeit ist durch Wiedergaben von sechs Kupferstichen illustriert

VIII Zeitalter

Hardin Craig unternimmt noch einmal den Versuch (Philol Quart 7 [1928], p 321), die charakteristischen Züge der englischen Renaissance herauszuheben Er legt besonderen Nachdruck auf den Nachweis lebenspraktischer Tendenzen in der Bewegung Die Wissenschaften, ob Logik, Ethik, Politik, Alchimie, Astronomie oder Psychologie, wollen nicht sich selbst genug sein, sondern erfolgsichernde Mittel und Wege für das Leben in der Öffentlichkeit aufdecken

Theaterschau.

Dresdner Shakespeare-Festspiele 1930

«Shakespeares gewaltige, naturhafte Fülle ist nicht der einzige Grund, daß gerade bei ihm der Regisseur, ganz wie der Schauspieler, so unerhört reich an Möglichkeiten schöpferischer Entfaltung ist. Es kommt noch etwas hinzu, das sich vielleicht am besten auf folgende Art veranschaulichen läßt. Der Regisseur soll ein Stück Welt gestalten, aber er ist bei dieser Aufgabe, die alle Kräfte seines Innern entfesselt, um so enger gebunden, je deutlicher im Drama die Person des Dichters selbst hervortritt, hinweisend oder herrschend, als Urbild oder Inspirator seiner Gestalten, als Gesetzgeber oder (etwa durch detaillierte szenische Vorschriften) als kontrollierende höchste Instanz. Shakespeares Dichtung ist der Natur auch in dem Punkt gleichartig, daß der erschaffende Geist zwar allgegenwärtig, aber unsichtbar ist. Sein Ich verschwindet in der Unermeßlichkeit der Formen und Inhalte, zu welchen es sich entfaltet hat. Der Forscher und Deuter mag dennoch versuchen, es aufzuspüren, der Mann der Bühne braucht sich um dieses Problem überhaupt nicht zu kümmern. Ihm überläßt der Dichter, gleichsam mit einer großartigen sorglosen Geste, sein Werk als Urstoff der theatralischen Welt Gestaltung, er gibt dem Regisseur eine wunderbare, berauschende Freiheit. Shakespeare ist das Paradies des modernen Regisseurs, wie er von jeher das Paradies des Schauspielers ist, und auch der Bühnenbildner, ja selbst der Techniker wird nicht anders empfinden. Sie alle entdecken bei jeder neuen Berührung, daß diese Gefüge aus Worten ein Inbegriff von Zauberformeln und göttlichen Chiffren sind, wer sie zu deuten und anzuwenden versteht, wird immer wieder den ungeheuersten Reichtum atmenden, leuchtenden, klingenden Lebens aus ihnen beschworen.

Ein Theater, das sich zu Shakespeare bekennt, bekennt damit seinen eigensten, innersten Sinn. Selbst wenn es sich nicht um «Festspiele» handelt, ist, Shakespeare zu spielen, für die Bühne ein zauberhaftes und hohes Fest. Und einen großen Kreis festlich gestimmter Zuschauer, in gemeinsamer tiefer Erregung und Hingabe bei dieser Gelegenheit zu vereinen, ist der innigste Wunsch all derer, die um die Kunst des Theaters schaffend bemüht sind.

Diese Sätze stehen in der Festgabe des Dresdner Schauspielhauses, in den «Betrachtungen über Shakespeare» von Dr. Karl Wollf¹⁾. Es sind

¹⁾ Karl Wollf: Betrachtungen über Shakespeare [Shakespeare Festspiele der Sachsischen Staatstheater, Dresden 1930]. Dresden, Buchdruckerei der Wilhelm und Berta v. Baensch Stiftung 778

mustergultige, geistvolle Analysen der neun Shakespeare Stücke des Dresdner Zyklus, die der erste Dramaturg des Schauspielhauses im Programmbuch veröffentlicht hat, und die hier zusammengefaßt erschienen sind. In dem Vorwort, «Shakespeare Festspiele» betitelt, stehen jene Sätze. Sie charakterisieren den Geist, aus dem die Dresdner Shakespeare Tage geboren sind, aufs beste. Das Dresdner Staatsschauspiel hat mit diesem Zyklus, der in der vorletzten Woche der Saison an neun aufeinanderfolgenden Abenden ablief, seine Jahresarbeit gekrönt, eine Arbeit, die, was den Klassiker-Spielplan anlangt, im Zeichen Shakespeares stand.

Dieser Zyklus war ein Verdienst. In doppelter Hinsicht. Denn zunächst ehrt ein solches Bekenntnis zu Shakespeare zweifellos eine Großstadtbühne. Man darf heute nicht mehr einwenden, daß die Pflege der Klassiker Pflicht der Staatstheater sei. Man sagt nichts Neues — und doch muß es leider immer wiederholt werden —, wenn man darauf hinweist, daß auch Staatstheater, um sich zu erhalten, der Tagesmode ihre Konzession machen müssen, nur zu oft ganz gegen das eigene bessere Wissen und Wollen ihrer Richtung. Und so zeugt ein Shakespeare Zyklus von neun Sommerabenden von hohem Mut.

Das zweite Verdienst liegt in der Auswahl der Werke, die bekannte und beliebte Lustspiele und Tragödien mit weniger bekannten und problematischen in guter Mischung wechseln ließ.

Freilich im Schauspielerischen reichten nicht alle Kräfte im einzelnen aus. Das muß offen festgestellt werden. Aber das mindert das Verdienst dieser Veranstaltung keineswegs wesentlich. Denn wo findet man heute die Darsteller des Lear, Shylock, Prospero so, wie man sie sich denkt und wünscht? In einer Zeit, da es lauter Prominente, aber wenig Große auf der Bühne gibt! Ja, wir bezweifeln es sogar, daß die Großen der Vergangenheit, um deren Unübertrefflichkeit die Aussagen ihrer Zeitgenossen, Legenden schlingen, wirklich so bedeutend waren. Man höre nur beispielsweise eine Grammophon-Aufnahme von Sonnenthal's Hamlet Monolog — und man wird sich verwundert lachend fragen, wie dieser so berühmte Tragöde mit solch einem salbungsvollen, nur in schönem Pathos rollenden Vortrag seine Hörer zu erschüttern, geschweige denn dem Geist der Dichtung zu entsprechen vermochte.

Was die Dresdner Shakespeare Woche vor allem auszeichnete, war die Liebe, mit der die Regisseure Georg Kiesau und Josef Gielen an ihre Aufgaben herangegangen waren, war die Lust, mit der das Ensemble ausnahmslos bei der Sache war.

So war der «Sommerstrauch» unter Gielen ein lebenswürdig poetisches Ensemblespiel mit Erich Ponto als graziosem, wahrhaft elfischem Puck und mit Friedrich Lindner als urwüchsig spaßhaftem Zettel. Interessant, daß der Darsteller des Puck in Dresden auch den Shylock, wie den Narren im «Lear» spielt. «Maß für Maß», «Troilus und Cressida» und besonders «Die lustigen Weiber von Windsor» waren im Tempo gelungen wie im Shakespeareschen Lustspielgeist. Ihnen stand der «Kaufmann von Venedig» etwas nach. Aber wie selten trifft man auf dem Theater jene subtile Mischung von Komödie und tiefst ergreifender Tragödie an, die hier einzig das Richtige ist. Hingegen war der Ernst, mit dem die Dramen «Julius Caesar» und «König Lear» geboten wurden, und die Marchenstimmung, mit der Kiesau den «Sturm» erfüllte, anzuerkennen. Es kann das Shakespeare-Jahrbuch

nicht der Ort sein, Einzelleistungen zu verzeichnen. Aber die Anerkennung, die alle Mitwirkenden, Darsteller, Bühnenbildner, Musiker verdienen, sei hier ausdrücklich niedergelegt.

Dr. Karl Wolff hatte die Abende mit seinen schon geformten Gedanken über das Werk des Dichters eingeleitet und begleitet. Er beschloß auch den Zyklus mit einer schönen Sonntagsmorgenfeier. Er sprach über Shakespeares Persönlichkeit. Dr. Karl Wolff ist einer der besten Redner Deutschlands, sicherlich der beste in Dresden. So wurde das, was er von dem Geheimnis um den Schwan vom Avon sagte, inhaltlich und formal ein hoher Genuß und ein die Gemüter bewegender Epilog der Shakespeare-Tage. Dann sprach noch einmal der Dichter der Schauspieler Felix Steinbock las aus den Sonetten, Erich Ponto Goethes Shakespeare-Rede von 1771 und das Gedicht des Siebzigjährigen «Zwischen beiden Welten». Und der klug intellektuelle Sprecher Paul Hoffmann fuhrte mit den Worten Hofmannsthals «Vom Lesen Shakespeares» zu den Aufgaben der heutigen Generation, die um Shakespeare wirbt.

Das Beispiel Dresdens verdient höchstes Lob und allenthalben Nachahmung, vor allem an Bühnen, die sich so gern als «gemeinnützig» und «kulturfordernd» angesprochen hören.

Dr. Leo Fantl

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1929

[Wo hinter dem Städtenamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater.]

- | | |
|---|---|
| <i>Aachen</i> Hamlet 4 | <i>Bendorf</i> — s. bei Bad Godesberg, Schauspielh. |
| <i>Ahaus</i> — s. bei Düsseldorf, Westdt. B. | <i>Berlin</i> , Schauspielh. König Johann |
| <i>Allenstein</i> , Landesth. Sud. Ostpreußen | 17 — Maß für Maß 6 — [Verlorener Sohn 11.] |
| [Verlorener Sohn 2] | — Schillerth. Kaufmann 35 — Maß für Maß 1 — [Verlorener Sohn 5.] |
| <i>Altenburg</i> (<i>Thür.</i>), Landesth. Kaufmann 4 | — Deutsches Th. Die lustigen Weiber 62 |
| <i>Altona</i> (<i>Elbe</i>) König Johann 14 | — Deutsches Volksth. Die beiden Veroneser 32 |
| <i>Anklam</i> — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnengenh. | — Komodienhaus. Wie es euch gefällt 8 — Was ihr wollt 2 |
| <i>Annaberg</i> (<i>Erzgeb.</i>) Widerspenstige 4 | — Thalia-Th. Irrungen 23 |
| <i>Arnstadt</i> — s. bei Sondershausen, Landesth. | — Th. in der Königgrätzer Straße. Was ihr wollt 6 |
| <i>Arnswalde</i> — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnengenh. | — Markische B. [Verlorener Sohn 1 (in Weußenfels)] |
| <i>Augsburg</i> Sturm 4 | — Wanderb. der Ges. f. Volksbildung. Othello 5 (davon je 1 in Herzberg, Meseritz, Schwedt, Sorau u. Torgelow) |
| <i>Baden</i> (<i>Schweiz</i>), Kurth. Widerspenstige 3 (Freilichtauff.) | — Gastspielabt. d. Genossenschaft dt. Bühnengenhöriger (Wander- |
| <i>Baden Baden</i> , Stadt. Schauspiele Wintermärchen 5 | |
| <i>Bamberg</i> Kaufmann 2 | |
| <i>Basel</i> Lärm um nichts 6 | |
| <i>Bautzen</i> Kaufmann 2 | |
| <i>Beeskow</i> — s. bei Berlin, Gastspielabt. d. Gen. dt. Bühnengenh. | |

- Th) Widerspenstige 24 (davon je 2 in Kustrin u Neudamm, je 1 in Anklam, Arnswalde, Beeskow, Berlinchen, Bernau, Demmin, Drossen, Eberswalde, Forst i L, Königsberg N-M, Lichterfelde, Neuruppin, Parchim, Pasewalk, Rathenow, Schwiebus, Soldin, Stavenhagen, Templin u Vietz a O)
- Berlinchen* — s bei Berlin, Gastspiel abt d Gen dt Bühnengeh
- Bernau* — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Bühnengeh
- Bernburg* — s bei Halle a S, Mitteldt Landesth
- Berncastel* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Bezbach* — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
- Biberach* — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
- Biel* — s bei Solothurn Biel, Städtebundth
- Bielefeld* Larm um nichts 5 — Lear 3
- Bitburg* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Bochum* Sommernachtstraum 7 — Wie es euch gefällt 6
- Bonn* Sommernachtstraum 11 — Richard II 6 — Othello 1 — [Verlorener Sohn 2]
- Boppard* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Botrop* — s bei Hagen i W
- Brandenburg a H* Widerspenstige 3
- Braunschweig*, Braunschw Landesth Antonius u Kleopatra 1
- Bregenz* — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
- Bremen* Wintermarchen 6
- Schauspiel Wie es euch gefällt 11 — Othello 7
- Bremerhaven* Kaufmann 4
- Breslau*, Lobe Th Wie es euch gefällt 4
- Thalia Th Was ihr wollt 19
- Bromberg*, Deutsche B Sommer-nachtstraum 4
- Buer* — s bei Neuß, Rhein Städtebundth
- Bunzlau*, Schles Landesth Hamlet 4 (davon 1 in Sagan)
- Caho* — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
- Celle* — s bei Hildesheim
- Chemnitz i Sa*, Stadt Th, Opernh Was ihr wollt 3
- Stadt Th, Schauspiel Wie es euch gefällt 21 — Sturm 5
- Westsachs Landesth Widerspenstige 2 (davon je 1 in Großsedlitz u Schwarzenberg)
- Coburg*, Landesth Wie es euch gefällt 5
- Coesfeld* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Cottbus* Widerspenstige 6
- Crailsheim* — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
- Dahn* — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
- Danzig* Was ihr wollt 2 — [Verlorener Sohn 4]
- Darmstadt*, Hess Landesth, Großes Haus Wie es euch gefällt 2 — Maß für Maß 5
- Hess Landesth in Worms Wie es euch gefällt 1
- Deggendorf* — s bei München, Bayer Landesb
- Demmin* — s bei Berlin, Gastspielabt der Gen dt Bühnengeh
- Dessau*, Friedrich Th Was ihr wollt 5 — Hamlet 6
- Diekirch (Lux)* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Dillingen* — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb u bei Saarbrücken
- Drinkelsbühl* — s bei München, Bayer Landesb
- Dinslaken* — s bei Neuß, Rhein Städtebundth
- Dobeln i Sa* Kaufmann 6
- Donauwörth* — s bei München, Bayer Landesb
- Dortmund* Hamlet 8 — Maß für Maß 5
- Dresden*, Schauspielh Die lustigen Weiber 9 — Lear 8 — Troilus 2
- Sachs Landesb Die lustigen Weiber 7 (davon je 1 in Falkenstein, Geringswalde, Hartha, Lichtenstein-Callenberg, Meerane, Olbernhau u Oschatz)
- Othello 3 (davon 2 in Pirna u 1 in Penig)
- Drossen* — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Bühnengeh
- Durkheim* — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
- Dusseldorf*, Stadt Th, Kleines Haus Was ihr wollt 7
- Westdt Bühne Othello 26 (davon je 2 in Boppard u Linz, je 1 in Ahaus, Berncastel, Bitburg, Coesfeld, Diekirch (Lux), Ehrang, Esch (Lux), Eupen, Euskirchen, Gemund, Heinsberg, Hilden, Holsterhausen, Luxemburg, Mayen Mechenich, Monschau, Munstereifel, Remagen, Traben Trarbach, Wittlich u Zell)
- Dursburg* Wie es euch gefällt 4
- Ebersberg* — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb

- Eberswalde* — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Bühnenangeh
Ebingen — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
Eger Othello 3
Ehrang — s bei Düsseldorf, Westdt B
Eilenburg — s bei Halle a S, Mitteldt Landesth
Eisenach — s bei Gotha, Landesth
Eisenberg — s bei Halle a S, Mitteldt Landesth
Eisleben — s bei Halle a S, Mitteldt Landesth
Elbing Larm um nichts 4
Ellwangen — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
Ems — s bei Koblenz
Erfurt Irrungen 1 — Kaufmann 11 — Kammerspiele u auswärtige Gastspiele Irrungen 8 (davon 7 Kammersp, 1 in Naumburg) — Kaufmann 1 (in Naumburg)
Esch (Lux) — s bei Düsseldorf, Westdt B
Essen, Stadt B, Schauspielh Kaufmann 17 — Antonius u Kleopatra 2
Eßlingen — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
Eupen — s bei Düsseldorf, Westdt B
Euskirchen — s bei Düsseldorf, Westdt B
Falkenstein — s bei Dresden, Sachs Landesb
Feldkirch — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
Feuerbach — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
Flensburg Heinrich IV, T 1 u 2 5
Forst i L — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Bühnenangeh
Frankenthal — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
Frankfurt a M, Schauspielh Was ihr wollt 13
 — Sudwestdt B Othello 16 (davon 2 in Sigmaringen, je 1 in Furtwangen, Haslach, Hechingen, Lahr, Lorrach, Mosbach, Neustadt, Offenburg, Rheinfelden, Sackingen, St Blasien, St Georgen, Villingen u Waldshut)
Frankfurt a O Hamlet 8
Franzensbad Hamlet 1
Freiburg i Br Sommernachtstraum 2 — Kaufmann 6 — [Verlorener Sohn 3]
Freudenstadt — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
Furth i B Widerspenstige 3 — [Verlorener Sohn 1]
Füssen — s bei München, Bayer Landesb
Furtwangen — s bei Frankfurt a M, Sudwestdt B
Gablonz a N Irrungen 4
Garmisch — s bei München, Bayer Landesb
Geislingen — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
Gemünd — s bei Düsseldorf, Westdt B
Gera, Reuß Th Was ihr wollt 8 (davon je 1 in Greiz u Poßneck)
Geringwalde — s bei Dresden, Sachs Landesb
Gladbeck — s bei Neuß, Rhein Stadtebundth
Gmund — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
Goch — s bei Neuß, Rhein Stadtebundth
Bad Godesberg, Schauspielh Irrungen 1 — Widerspenstige 4 (davon je 1 in Siegburg u Bendorf)
Göppingen — s bei Stuttgart, Württemb Volksb
Gorlitz Sommernachtstraum 1
Göttingen Othello 4
Gotha, Landesth Widerspenstige 6 (davon 3 in Eisenach) — Hamlet 7 (davon je 1 in Eisenach u Waltershausen)
Greifswald Richard III 1
Greiz — s bei Gera, Reuß Th u bei Plauen i V
Großsedlitz — s bei Chemnitz, Westsachs Landesth
Grunstadt — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
Guben Was ihr wollt 8
Gunzburg — s bei München, Bayer Landesb
Gumbinnen — s bei Königsberg i Pr, Ostpreuß B
Hagen i W Larm um nichts 3 (davon 1 in Bottrop) — Troilus 2
Halberstadt Was ihr wollt 2
Halle a S Romeo 6 — Widerspenstige 6
 — Thalia Th Widerspenstige 1
 — Mitteldt Landesth Othello 8 (davon je 2 in Bernburg u Kahla, je 1 in Eilenburg, Eisenberg, Eisleben u Wernigerode)
Hamborn a Rh Larm um nichts 4
Hamburg, Dt Schauspielh Sommernachtstraum 5 — Wie es euch gefällt 2 — Julius Caesar 12
 — Thalia Th Maß fur Maß 12
 — Kammerspiele Die beiden Veroneser 4

- Hannover*, Opernh Wie es euch gefällt 1
 — Schauspielh Romeo 6 — Wie es euch gefällt 5
 — Mitteldt Bühne [Verlorener Sohn 5 (davon je 1 in Herford, Lippstadt, Peine, Seesen u Soest)]
Hariha — s bei Dresden, Sachs Landesb
Haslach — s bei Frankfurt a M, Sudwestdt B
Hechingen — s bei Frankfurt a M, Sudwestdt B
Heidenheim — s bei Stuttgart, Wurt temb Volksb
Heilbronn Romeo 3
Heimsberg — s bei Dusseldorf, West dt B
Bad Helmstedt, Kurth Sommernachts traum 3
Herford — s bei Hannover, Mittel dt B
Herten — s bei Neuß, Rhein Stadte bundth
Herzberg — s bei Berlin, Wanderb d Ges f Volksbildg
Hildburghausen — s bei Meiningen, Landesth
Hilden — s bei Dusseldorf, Westdt B
Hildesheim Julius Caesar 8 (davon 1 in Celle)
Hof — s bei Plauen 1 V
Holsterhausen — s bei Dusseldorf, Westdt B
Husum — s bei Schleswig, Nordmark Landesth
Immenstadt — s bei Munchen, Bayer Landesb
Innsbruck Was ihr wollt 4 — Othello 3
Insterburg — s bei Königsberg 1 Pr, Ostpreuß B
Kahla — s bei Halle, Mitteldt Landesth
Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb Wintermarchen 18 (davon je 1 in Bexbach, Dahn, Dillingen, Durkheim, Ebersberg, Frankenthal, Grunstadt, Kaiserslautern [Stadtth], Kirchheimbolanden, Kreuznach, Neunkirchen, Oppau, Pirmasens, Saarlouis, St Ingbert, St Wendel, Speyer u Zweibrücken)
Karlsbad Hamlet 2
Karlsruhe, Badisches Landestheater Lear 3
Kassel, Staatsth Hamlet 3
Kaufbeuren — s bei Munchen, Bayer Landesb
Kiel Troilus 5
Kirchheim — s bei Stuttgart, Wurt-temb Volksb
Kirchheimbolanden — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
Koblenz Sommernachtstraum 5 — Wie es euch gefällt 6 — Was ihr wollt 7 (davon 1 in Ems)
Köln, Schauspielh Richard III 13 — Falstaff in Windsor 15 — Julius Caesar 5
Königsberg N-M — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Bühnengeh
Königsberg 1 Pr Neues Schauspielh Sommernachtstraum 14
 — Ostpreuß B [Verlorener Sohn 5 (davon je 1 in Gumbinnen, Insterburg, Stallupönen, Tilsit u Wehlau)]
Kohlscheid — s bei Neuß, Rhein Stadtebundth
Kolberg, Kurth Othello 2
Konstanz, Vereinig Stadth Falstaff in Windsor 6 (davon 1 in Winterthun)
Krefeld Kaufmann 2
Kreuznach — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
Kustum — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Bühnengeh
Lahr — s bei Frankfurt a M, Sudwestdt B
Landsberg a W Wie es euch gefällt 4 — Othello 3
Landsberg 1 B — s bei Munchen, Bayer Landesb
Landsknecht 1 B Irrungen 2
Langenfeld — s bei Neuß, Rhein Stadtebundth
Leipzig, Schauspielh Hamlet 5
Leobschütz — s bei Ratibor
Lichtenstein Callenberg — s bei Dresden, Sachs Landesb
Lichterfelde — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen deutsch Bühnengeh
Landau — s bei Stuttgart, Wurt temb Volksb
Lamfurt — s bei Neuß, Rhein Stadte bundth
Leipzig — s bei Dusseldorf, Westdt B
Lippstadt — s bei Hannover, Mittel dt B
Lorrach — s bei Frankfurt a M, Sud westdt B
Ludwigsburg — s bei Stuttgart, Wurt-temb Volksb
Ludwigshafen — s bei Mannheim, Neues Th

- Lubeck* Hamlet 7 — [Verlorener Sohn 7]
- Luxemburg* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Luzern* Was ihr wollt 4
- Magdeburg* Was ihr wollt 3
- Mainz* Kaufmann 5 (davon 1 in Worms) — Julius Caesar 7
- Mannheim*, Nationalth Kaufmann 7 — Hamlet 7 — Troilus 2
- Neues Th Hamlet 1 (in Ludwigs hafen)
- Mayen* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Mechernuch* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Meerane* — s bei Dresden, Sachs Landesb
- Meiningen*, Landesth [Verlorener Sohn 11 (davon 1 in Hildburg hausen)]
- Meißen* Kaufmann 5 — Hamlet 9
- Memmingen* — s bei Munchen, Bayer Landesb
- Meseritz* — s bei Berlin, Wanderb d Ges f Volksbildg
- Mindelheim* — s bei Munchen, Bayer Landesb
- Monschau* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Mosbach* — s bei Frankfurt a M, Sudwestdt B
- Munchen*, Residenz Th Widerspenstage 2 — Was ihr wollt 16
- Prinzregenten-Th Romeo 10 — Widerspenstage 1
- Bayer Landesb Hamlet 16 (davon je 1 in Deggendorf, Dinkelsbuhl, Donauworth, Fussen, Garmisch, Gunzburg, Immenstadt, Kaufbeuren, Landsberg, Memmingen, Mindelheim, Neustadt Aisch, Rosenheim, Traunstein, Weilheim u Weißenburg)
- Munchen Gladbach* Hamlet 4
- Munster i W* Kaufmann 4 — Was ihr wollt 6 — [Verlorener Sohn 5]
- Munsteresfel* — s bei Dusseldorf, Westdt B
- Bad Muskau*, Grafh Kurth Othello 1
- Naumburg* — s bei Erfurt, Kammer-spiele
- Neiße* Larm um nichts 7 (davon 1 in Neustadt)
- Neudamm* — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Buhnenangeh
- Neunkirchen* — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
- Neuruppin* — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Buhnenangeh
- Neuß*, Rhein Stadtebundth Was ihr wollt 12 (davon 2 in Gladbeck, je 1 in Buer, Dinslaken, Goch, Herten, Kohlscheid, Langenfeld, Lintfort, Recklinghausen u Wesel) — Hamlet 7 (davon je 1 in Gladbeck, Opladen, Wanne u Wesel)
- Neustadt* — s bei Frankfurt a M, Sudwestdt B u bei Neiße
- Neustadt Aisch* — s bei Munchen, Bayer Landesb
- Nordhausen* Kaufmann 7
- Nurnberg*, Altes Stadtht Sommer-nachtstraum 2 — Widerspenstage 33 — Hamlet 6 — [Verlorener Sohn 10]
- Oberhausen (Rhld)* Larm um nichts 4
- Bad Oeynhausen*, Kurth Sommer-nachtstraum 1
- Offenburg* — s bei Frankfurt a M, Sudwestdt B
- Olbernhau* — s bei Dresden, Sachs Landesb
- Oldenburg*, Landesth Macbeth 6
- Opladen* — s bei Neuß, Rhein Stadtebundth
- Oppau* — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
- Oschatz* — s bei Dresden, Sachs Landesb
- Osnabruck* Die beiden Veroneser 1
- Parchim* — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Buhnenangeh
- Pasewalk* — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Buhnenangeh
- Peine* — s bei Hannover, Mitteldt B
- Pennig* — s bei Dresden, Sachs Landesb
- Permasens* — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
- Pirna* — s bei Dresden, Sachs Landesb
- Plauen i V* Romeo 7 (davon je 1 in Greiz u Hof) — Wie es euch gefallt 7
- Pofneck* — s bei Gera, Reuß Th
- Prag*, Neues dt Th Romeo 4
- Rathenow* — s bei Berlin, Gastspielabt d Gen dt Buhnenangeh
- Ratibor* Kaufmann 3 (davon 1 in Leobschutz) — Othello 2
- Ravensburg* — s bei Stuttgart, Wurttemb Volksb
- Recklinghausen* — s bei Neuß, Rhein Stadtebundth
- Regensburg* Othello 5
- Reichenbach* — s bei Zwickau
- Reichenberg* Sommernachtstraum 3
- Remagen* — s bei Dusseldorf, Westdt B

- Remscheid*, Schauspielh Sommer
 nachtstraum 9 (davon 1 in Solingen)
 — Hamlet 8 (davon 1 in Solingen)
Reutlingen — s bei Stuttgart, Wurt
 temb Volksb
Rheinfelden — s bei Frankfurt a M,
 Sudwestdt B
Rheydt, Schauspielh Die lustigen
 Weiber 5 — Was ihr wollt 5
Riga, Dt Schauspiel Sommernachts
 traum 3
Rosenheim — s bei Munchen, Bayer
 Landesb
Rottweil — s bei Stuttgart, Wurt
 temb Volksb
Rudolstadt, Schwarzb Landesth
 Larm um nichts 4
Saarbrücken Was ihr wollt 15 (davon
 1 in Dillingen)
Saarlouis — s bei Kaiserslautern,
 Landesth f Pfalz u Saargeb
Säckingen — s bei Frankfurt a M,
 Sudwestdt B
Sagan — s bei Bunzlau, Schles
 Landesth
Salzburg Hamlet 1
St Blasien — s bei Frankfurt a M,
 Sudwestdt B
St Gallen Othello 6
St Georgen — s bei Frankfurt a M,
 Sudwestdt B
St Ingbert — s bei Kaiserslautern,
 Landesth f Pfalz u Saargeb
St Polten Othello 4
St Wendel — s bei Kaiserslautern,
 Landesth f Pfalz u Saargeb
Schleswig, Nordmark Landesth Die
 lustigen Weiber 1 (in Sonderburg) —
 Wie es euch gefällt 2 (davon 1 in
 Husum)
Schneidermühl, Landesth Sommer-
 nachtstraum 3 — [Verlorener Sohn 3]
Schorndorf — s bei Stuttgart, Wurt-
 temb Volksb
Schwabach Hall, Freilicht Festspiele u
 Kurth Irrungen 3 — Was ihr
 wollt 3 — s auch bei Stuttgart,
 Wurt Volksb
Schwarzenberg — s bei Chemnitz,
 Westsachs Landesth
Schwedt — s bei Berlin, Wanderb d
 Ges f Volksbildg
Schwetibus — s bei Berlin, Gastspiel-
 abt d Gen dt Bühnengeh
Seesen — s bei Hannover, Mitteldt B
Siegburg — s bei Bad Godesberg,
 Schauspielh
Sigmaringen — s bei Frankfurt a M,
 Sudwestdt B
Soest — s bei Hannover, Mitteldt B
Soldin — s bei Berlin, Gastspielabt
 d Gen dt Bühnengeh
Solingen — s bei Remscheid, Schau-
 spielh
Soloithurn Biel, Stadtebundth Othello
 3 (davon 2 in Biel)
Sonderburg — s bei Schleswig, Nord
 mark Th
Sondershausen, Landesth Hamlet 4
 (davon 3 in Arnstadt)
Sorau — s bei Berlin, Wanderbuhne
 d Ges f Volksbildg
Speyer — s bei Kaiserslautern, Lan-
 desth f Pfalz u Saargeb
Stallupönen — s bei Königsberg 1 Pr,
 Ostpreuß B
Stavenhagen — s bei Berlin, Gast-
 spielabt d Gen dt Bühnengeh
Stendal, Altmark Landesth Othello
 2 — Lear 3
Stettin Hamlet 6
Stralsund Widerspenstige 2
Stuttgart, Wurttemb Landesth, Gro-
 ßes Haus Richard III 3 — Was
 ihr wollt 1
 —, —, Kleines Haus Was ihr wollt 9
 — Ende gut, alles gut 7
 — Wurttemb Volksb Hamlet 19
 (davon 4 in Eßlingen, 2 in Lindau,
 je 1 in Biberach, Bregenz, Feld-
 kirch, Gmund, Goppingen, Heiden-
 heim, Kirchheim, Ludwigsburg, Ra-
 vensburg, Reutlingen, Rottweil,
 Schorndorf u Tuttingen) — Win-
 termarchen 8 (davon je 1 in Calw,
 Crailsheim, Ebingen, Ellwangen,
 Feuerbach, Freudenstadt, Geislin-
 gen u Schw Hall)
Templin — s bei Berlin, Gastspielabt
 d Gen dt Bühnengeh
Teplitz Schönaa, Kammerspiele Ro-
 meo 4
Tilsit — s bei Königsberg 1 Pr, Ost
 preuß B
Torgelow — s bei Berlin, Wanderb d
 Ges f Volksbildg
Traben Trarbach — s bei Dusseldorf,
 Westdt B
Traunstein — s bei Munchen, Bayer
 Landesb
Trier Wie es euch gefällt 6
Tutlingen — s bei Stuttgart, Wurt-
 temb Volksb
Vietz a O — s bei Berlin, Gastspiel
 abt d, Gen dt Bühnengeh
Villingen — s bei Frankfurt a M,
 Sudwestdt B
Waldshut — s bei Frankfurt a M,
 Sudwestdt B
Waltershausen — s b Gotha, Landesth

- Wanne* — s bei Neuß, Rhein Städtebundth
Wehlau — s bei Königsberg 1 Pr, Ostpreuß B
Weilheim — s bei München, Bayer Landesb
Weimar, Dt Nationalth Wie es euch gefällt 8 — Julius Caesar 9
Weissenburg — s bei München, Bayer Landesb
Weissenfels — s bei Berlin, Markische B
Wernigerode a H, Markfestspiele u Kurth Romeo 4 (davon 3 Marktfestsp) — Widerspenstige 4 (davon 1 Marktfestsp)
 — s auch bei Halle a S, Mitteldt Landesth
Wesel — s bei Neuß, Rhein Städtebundth
Wien, Burgth Kaufmann 1 — Romeo 1 — Was ihr wollt 2 — Julius Caesar 4 — Hamlet 1 — Antonius u Kleopatra 4 — Coriolanus 1
Wien, Dt Volksth Hamlet 2
Wiesbaden, Staatsth, Großes Haus Kaufmann 7 — Heinrich IV, T 1 u 2 6 — Sturm 1
 —, —, Kleines Haus [Verlorener Sohn 7]
Winterthur — s bei Konstanz, Vereinig Stadtth
Wittlich — s bei Düsseldorf, Westdt B
Worms — s bei Darmstadt, Hess Landesth
 — s auch bei Mainz
Würzburg Kaufmann 5
Zell — siehe bei Düsseldorf, Westdt B
Zurich Hamlet 1 (gesp v Ensemble d Schausph)
 — Schauspielh Hamlet 14
Zweibrücken — s bei Kaiserslautern, Landesth f Pfalz u Saargeb
Zwickau s S Othello 5 (davon 1 in Reichenbach) — Macbeth 5 (davon 1 in Reichenbach)

Der Rückgang der Shakespeare Aufführungen, der mit dem Jahre 1924 begonnen hat, ist auch im Berichtsjahre 1929 nicht zum Stillstand gekommen. Im Gegenteil ist diesmal mit nur 1365 Aufführungen ein besonders starkes Sinken der Spielziffer gegenüber der des Vorjahres (1586) festzustellen. Auch die Zahl der Theatergesellschaften, die Shakespeare gespielt haben, ist zurückgegangen, von 149 im Jahre 1928 auf 144. Dagegen ist die Anzahl der zur Darstellung gebrachten Werke mit 26 die gleiche wie im Vorjahre geblieben.

Von den pseudo-shakespearischen Stücken ist diesmal wieder nur «Der Verlorene Sohn von London» über die Bretter gegangen. 82 Aufführungen, die sich auf 24 Spielorte verteilen, hat er erlebt, gegenüber 65 im Jahre vorher.

Im einzelnen wurden folgende Werke aufgeführt

Hamlet	166mal durch 25 Gesellschaften
Was ihr wollt	157 „ „ 22 „
Der Kaufmann von Venedig	134 „ „ 19 „
Othello	109 „ „ 20 „
Der Widerspenstigen Zähmung	107 „ „ 14 „
Die lustigen Weiber von Windsor	105 „ „ 7 „
Wie es euch gefällt	103 „ „ 16 „
Ein Sommernachtstraum	78 „ „ 15 „
Romeo und Julia	50 „ „ 9 „
Julius Caesar	45 „ „ 6 „
Die Komödie der Irrungen	42 „ „ 6 „
Die beiden Veroneser	37 „ „ 3 „
Viel Lärm um nichts	37 „ „ 8 „
Das Wintermärchen	37 „ „ 4 „

König Johann	31mal durch	2 Gesellschaften
Maß für Maß	29 „ „	4 „
König Lear	22 „ „	4 „
Richard III	17 „ „	3 „
Heinrich IV, 1 2	11 „ „	2 „
Macbeth	11 „ „	2 „
Troilus und Cressida	11 „ „	4 „
Sturm	10 „ „	3 „
Ende gut, alles gut	7 „ „	1 Gesellschaft
Antonius und Kleopatra	7 „ „	3 Gesellschaften
Richard II	6 „ „	1 Gesellschaft
Coriolanus	1 „ „	1 „

Berlin hat auch diesmal wieder von allen deutschen Städten die größte Aufführungszahl zu verzeichnen. 192mal ist hier Shakespeare in Szene gegangen. Vergleicht man diese Zahl mit der entsprechenden des Vorjahres 235, so ist allerdings ein empfindlicher Rückgang festzustellen. Dagegen ist die Anzahl der aufgeführten Shakespeare Stücke mit 8 die gleiche wie im Jahre 1928 geblieben, und auch die Zahl der Bühnen, die sich um Shakespeare bemüht haben, 7, ist gegen das Vorjahr nicht zurückgegangen. Wie schon 1928, ist hier auch diesmal wieder «Der Verlorene Sohn von London» zur Aufführung gelangt.

Außerordentlich groß, wie auch schon im Jahre vorher, ist der Abstand von der nächsten Spielziffer. Diese kann Nürnberg für sich buchen. Hier haben 41 Shakespeare Aufführungen stattgefunden.

Mit 35 Shakespeare Abenden ist sodann Hamburg zu nennen, das im Vorjahre mit 61 Aufführungen den zweiten Platz eingenommen hatte. Außer Berlin und Wien hat es die meisten Werke Shakespeares auf die Bühne gebracht. 5 Stücke waren hier zu sehen.

Köln, das 1928 nur 19 Shakespeare Aufführungen erlebt hatte, hat diesmal 33 Abende zu verzeichnen.

Erst an fünfter Stelle ist München zu erwähnen. Mehr und mehr wendet sich Bayerns Hauptstadt von Shakespeare ab. Bis auf 29 ist diesmal die Aufführungsziffer gesunken (1928 51).

Es folgen sodann Chemnitz mit 29 (1928 0), Bremen mit 24 (1928 12), Breslau mit 23 (1928 21), Stuttgart mit 20 (1928 27), Erfurt und Essen mit je 19 (1928 22 u 31), Bonn mit 18 (1928 19) und Koblenz, Mannheim und Weimar mit je 17 (1928 12, 12 und 0) Shakespeare Aufführungen.

Was Wien anbelangt, so hat diese alte Pflanzstätte Shakespearescher Kunst für das Berichtsjahr nur mit bescheidenen Zahlen aufzuwarten. Waren im Vorjahre 41 Shakespeare Aufführungen zu verzeichnen gewesen, so sind es diesmal nur 16, die zusammen nur 7 Shakespeareschen Werken galten, gegenüber 10 im Jahre vorher. Ein im Hinblick auf die Tradition dieser Theaterstadt besonders schwerwiegender Rückgang!

Schließlich sei noch der Rundfunk erwähnt. Er hat Shakespeare stärker als im Vorjahre zu Worte kommen lassen, und zwar meist im Sendespiel. So brachte

der «NordischeRundfunk» (Hamburg-Bremen Hannover-Kiel Flensburg) «Ende gut, alles gut» (am 15 VI), der «Westdeutsche Rundfunk» (Koln Langenberg-Munster 1 W-Aachen) «Hamlet» (am 4 VII), der «Mitteldeutsche Rundfunk» (Leipzig Dresden) Szenen aus «König Lear» (am 20 I) und Szenen aus «Romeo und Julia» nach der Novelle Bandello mit Benutzung Shakespeares (am 29 X), die «Deutsche Stunde in Bayern» (München Nürnberg Augsburg-Kaiserslautern) «Sturm» (am 21 VI) und die «Süddeutsche Rundfunk-A G» (Stuttgart Freiburg 1 Br) die Shylock Szenen aus dem «Kaufmann von Venedig» (am 21 V),

Leipzig

Egon Muhlbach

Shakespeare-Bibliographie

1928—1929

Mit Nachtragen zur Bibliographie fruherer Bande des Shakespeare Jahrbuchs

Von

Eduard Hartl (Munchen)

Abkürzungen

- Anglia = Anglia Zs f engl Philologie hrsg von Eugen Eimkenel Halle, M Niemeyer
 Angl Beibl = Beiblatt zur Anglia Mitteilungen über engl Sprache und Literatur und über
 engl Unterricht hrsg von Max Friedrich Mann Halle M Niemeyer
 Arch = Archiv für das Studium der neueren Sprachen, hrsg von A Brandl und O Schultz
 Gora Braunschweig G Westermann
 DLZ = Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft, hrsg vom
 Verband der deutschen Akademien der Wissenschaften Leipzig Quelle & Meyer
 DVS = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrsg
 von P Kluckhohn und E Rothacker Halle M Niemeyer
 DL = Die Literatur (Fortsetzung des Literarischen Echos) Stuttgart, Deutsche Verlags
 anstalt
 DNSpr = Die neueren Sprachen Zs f neusprachlichen Unterricht hrsg von W Kuchler
 und Th Ziegler Marburg N G Elwert
 Edda = Edda Nordisk Tidskrift for Literaturforskning Christiania
 E Studien = Englische Studien, hrsg von J Hoops Leipzig, O R Reisland
 E Studies = English Studies A Journal of English Letters and Philology, ed by E Krusinga
 and W Zandvoort Amsterdam, Swets & Zeitlinger
 Euph = Euphorion Zs für Literaturgeschichte Leipzig C Fromme
 GR = The Germanic Review Ed by R H Fife, F W J Heuser and A F J Remy
 New York Columbia University Press
 GRM = Germanisch Romanische Monatsschrift hrsg von Heinrich u Franz R Schroder
 Heidelberg, C Winter
 Jb = Shakespeare Jahrbuch hrsg von Wolfgang Keller Leipzig B Tauchnitz
 N Jb = Neue Jahrbuch für Wissenschaft und Jugendbildung hrsg von H Weinstock,
 E Wilmanns und E Schon Leipzig B G Teubner
 JEGPh = The Journal of English and German Philology Urbana Illinois
 LTS = The Times, Literary Supplement London
 Lbl = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie hrsg von O Behaghel
 und F Neumann Leipzig, O R Reisland
 LZbl = Literarisches Zentralblatt Leipzig
 Litteris = Litteris An International Critical Review of the Humanistic Published by the
 Society of Letters at Lund
 MLN = Modern Language Notes, ed by Edwin Greenlaw Baltimore, The Johns Hopkins
 Press
 MLR = The Modern Language Review A Quarterly Journal ed for the Modern Language
 Research Association by J G Robertson etc Cambridge, University Press
 MPh = Modern Philology A Journal devoted to research in Modern Languages and Lite-
 ratures Chicago, The University of Chicago Press
 Mus = Museum Maandblad voor Philologie en Geschiedenis onder Redactie van P J
 Blok etc Leiden A W Sythoff
 Neoph = Neophilologus Groningen, Den Haag J B Wolters
 N & Qu = Notes and Queries for Readers and Writers, Collectors and Librarians London
 PhQ = Philological Quarterly A Journal devoted to Scholarly Investigation in the Classical
 and Modern Languages and Literatures Iowa City, Iowa
 PMLA = Publications of the Modern Language Association of America Baltimore
 RAA = Revue Anglo Américaine, paraissant tous les deux mois Directeurs L Cazamian
 et C Cestre Paris, Les Presses Universitaires de France
 RESt = The Review of English Studies A Quarterly Journal of English Literature and
 the English Language, ed by R B McKerrow London, Sidgwick & Jackson
 Sh = Shakespeare
 SP = Studies in Philology ed by James F Royster, published quarterly by the University
 of North Carolina Press
 ZFEU = Zs f französischen und englischen Unterricht, hrsg von Wilhelm Gaede und Albert
 Kruse Berlin Weidmannsche Buchhandlung

I GESAMTAUSGABEN¹⁾

[im Original und in Übersetzung]

- 1 Arden Shakespeare, ed by E H Wright *Timon of Athens* New York, Heath 1928 160 S
- 2 Forty nine Minute Plays from Shakespeare, ed by Fred G Barker London, Macmillan 1928
- 3 The Works of Shakespeare The Text of the First Folio, with Quarto variants and a selection of modern readings, ed by Herbert Farjeon *The Tempest, The Two Gentlemen of Verona, The Merry Wives of Windsor, Measure for Measure, The Comedy of Errors, Much Ado About Nothing, and Love's Labour's Lost* London, Nonesuch Press X, 590 S
- 4 William Shakespeare Dramatische Werke Nach der Schlegel-Tieckschen Übersetzung Mit einer Einführung von Wilhelm Heise Leipzig, Ph Reclam 1927
- 5 The New Shakespeare Shakespeare's Works, ed for the Syndics of the Cambridge University Press by Sir Arthur Quiller Couch and John Dover Wilson Cambridge University Press *As You Like It* 1926 — Rez E S, 11, 12, 55—58 (H de Groot) — RAA 5, 1927/28, S 169 bis 172 (F C Danchin) — Rev belge 7, S 1098—1099 (F Delatte) — *The Merchant of Venice* 1926 — Rez Neoph 13, 1928, S 33—51 (B A P van Dam) — *All's Well That Ends Well* 1929 XXXVI, 202 S — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 104—109 (H T Price)
- 6 The New Readers' Shakespeare, ed by G B Harrison and F H Pritchard *The Merry Wives of Windsor* London, Harrap 1928 132 S
- 7 Shakespeares dramatiske Værker oversat og kommenteret af V Østerberg København, J H Schultz 10 Bde — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 209—214 (L Magon)
- 8 Prinz Heinrich XXXIX Reuß Ausgabe Wilham Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream Twelfth Night* Bd 1 und 2 Helerau, Avalun-Verlag, London, Bumpus 1927 172, 210 S
- 9 William Shakespeare Lustspiele In neuer Übersetzung von Hans Rothe Leipzig, List 1928 XXXVI, 439 S
- 10 William Shakespeare Dramatische Werke und Sonette Hrsg von K Martin Schiller 12 Bde Leipzig, Henschel 1927
- 11 A School Shakespeare, ed by Richard Burton, George Stuart Gordon, C T Onions *A Midsummer Night's Dream, The Merchant of Venice, As You Like It, The Tempest, Richard II, Henry V, Julius Caesar, Hamlet, Macbeth* London, Oxford University Press 1928 XXXVI, 661 S
- 12 Tempelklassiker William Shakespeares Werke, englisch und deutsch, hrsg von Levin Ludwig Schucking und Else v Schaubert Berlin, Tempelverlag Der Sturm *Cymbeline* 1928 251, 267 S — *Troilus und Cressida* Maß für Maß 1929 265 Doppelseiten + S 267—288 — Ref ZFEU 28, 1929, S 550—551 (Hermann Jantzen)
- 13 William Shakespeare A Facsimile of the First Folio Text With an Introduction by John Dover Wilson and a List of Modern Readings London, Faber and Gwyer *As You Like It The Winter's Tale Julius Caesar Antony and Cleopatra* (s Jb 65, S 259, Nr 13)

II AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

nebst den dazugehörigen Erläuterungsschriften

All's Well That Ends Well

Ed s Nr 5

Antony and Cleopatra

Ed s Nr 13

14 Latymer «Bendels» LTS, Feb 2, 1928, S 80 (zu A W II, II, 213)

¹⁾ Ein * vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß das Werk im Original vorgelegen hat

15 Simpson, Lucie Shakespeare's «Cleopatra» Fortnightly Revue 129, S 332—342

16 Stoll, Elmer Edgar Cleopatra MLR 23, 1928, S 145—163

As You Like It

Ed s Nr 5, 11 und 13

*17 Babcock, Robert W As You Like It III, II MLN 44, 1929, S 41—42

*18 Eichler, Albert «Love's Labour's Lost» und «As You Like It» als Hofaufführungen E Studien 64, 1929, S 352—361 (Schick Festschrift)

19 Elkins, Pid Figurinen zu «Wie es Euch gefällt» Ekhoftblätter, Landestheater Gotha, 1927/28, H 18

*20 Tannenbaum, Samuel A An Emendation of «As You Like It» II, VII, 73 MLN 44, 1929, S 428—430

21 Tilley, Morris P Shakespeare's «Purge» of Jonson LTS, Oct 11, 1928, S 736

Comedy of Errors

22 William Shakespeare The Comedy of Errors Ed by Thomas W Baldwin New York [1928]

Ed s Nr 3

Cymbeline

23 William Shakespeare Cymbeline Schauspiel in 5 Aufzügen Auf der Grundlage der Übersetzung von Wolf Graf Baudissin, übertragen und für die Bühne eingerichtet von Siegfried Anheißer Köln, Gehly 1927 100 S

Ed s Nr 12

24 Law, Robert Adger An Unnoted Analogue to the Imogen Story University of Texas Studies in English, Nr 7, 1927, S 133—135

Hamlet

25 William Shakespeare Hamlet, Prince of Denmark Ed by Joseph Quincy Adams Boston, Houghton Mifflin Co 1929 VII, 356 S — Rez MLN 45, 1930, S 190—191 (Baldwin Maxwell)

26 William Shakespeare Amleto Testo riveduto, con versione à fronte, introduzione e commento à cura di Raffaello Piccoli Firenze, Sansoni 1927

Ed s Nr 11

27 Allen, Percy Historical Originals of Ophelia Sh Rev 1, S 166 bis 171

28 Baty, Gaston Visage de Shakespeare Masques, Cahiers d'art dramatique, Oct 1928

29 Bergdol, Ed Hamlet's Name Scandinavian Studies and Notes 10, 1929, S 159—175

30 Blankenfeld, Fritz Hamlet Ein Deutungsversuch auf Grund von Brunners Lehre Potsdam 1928, Veröffentlichung der Constantin-Brunner Gemeinschaft

31 Campbell, A Y The Problems of Hamlet LTS Sept 12, 1929, S 704 (zu Hamlet I, IV)

32 Chassé, Charles Les Textes de Hamlet Figaro, 13 Oct 1928

33 Chevalley, Abel Les deux Hamlets Mercure de France, 1 Dez 1928 — Ref RAA 6, 1928/29, S 291

34 Faggi, A Il Foscolo e l'«Amleto» Il Marzocco 33, H 21

*35 Fairchild, A H R Fighting in the Churchyard PhQu 8, 1929, S 388—394

36 Falke, Konrad Kaunz als Hamlet Ein Abend im Theater Zurich, Rascher & Co 1929

37 Gouhier, H Hamlet, prince de Danemark Revue des Jeunes, 10—25 Dez 1928

*38 Gray, Henry David Reconstruction of a Lost Play PhQu 7, 1928, S 254—274 — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 220 (Bernhard Beckmann)

39 Hauptmann, Gerhart Hamlet in neuer Gestalt Voss Ztg 1927, 286, Unterhaltungsblatt — Rez Der Neue Weg 57, 4 — Die Scene 18, S 53 bis 54 (Berthold Held)

*40 Kalepky, Theodor Zu Shakespeares Abridg(ement) ZFEU 28, 1929, S 440—441 (zu Haml II, II)

*41 Käßler, Harry Graf Craigs «Hamlet» Zur Ausstellung im Münchener Theater-Museum Münchener Neueste Nachrichten Nr 110, 23 April 1930, S 3

42 Lawrence, W J The Pirates of «Hamlet» Criterion, Juli 1929

43 McCarthy, Edith E The Portraits in «Hamlet» LTS Aug 30, 1928, S 617, s ebda Sept 6, 1928, S 632, Sept 30, 1928, S 667 (William Poel)

44 Ramello, Giovanni The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke, 1603 Torino, Fratelli Bocca 1930 VII, 293 S (= Studi sugli Apocrifi Shakespeariani)

45 Rea, John D Hamlet and the Ghost Again English Journal 18, 1929, S 207—213

*46 Saenger, Eduard Die Tragodie der Tragodie N Jb 6, 1930, S 217 bis 219

*47 Schaubert, Else v He's fat and scant of breath Anglia 52, N F 40, 1928, S 93—96

*48 Schaubert, Else v Die Stelle vom «Rauhen Pyrrhus» (Hamlet II, 2, 460—551) in ihrem Verhältnis zu Marlowe Nashes «Dido», zu Seneca und dem «Urhamlet» und damit ihrer Bedeutung für Datierungsfragen, Quarto problem und Nashes Angriff auf Thomas Kyd Anglia 53, N F 41, 1929, S 374 bis 439

49 Ward, H Gordon Du Bellay and Shakespeare N & Qu Vol 155, 1928, S 417

*50 Willoughby, Edwin Elliott A Note on the Relationship of the First and Second Quartos of «Hamlet» Anglia 52, N F 40, 1928, S 288

51 Wyrsh, Jakob Don Quixote und Hamlet Schweizerische Rundschau 28, S 310—324

Henry IV

52 Cowl, R P Sources of the Text of Henry the Fourth, Parts I and II London, Elkin Mathews & Marrot 54 S

Henry V

Ed s Nr 11

*53 Baker, Harry T A Note on «Henry V» MLN 44, 1929, S 176

54 Porter, C Endymion Act and Chorus in «Henry V» LTS Nov 8, 1928, S 833—834, vgl dazu LTS Nov 15, 1928, S 859 (William Poel)

*55 Sharpe, Robert Boies «We Band of Brothers» SP 26, 1929, S 166 bis 176

56 Yvon, P L'Henry V de Shakespeare interprété par Barbey d'Aurevilly RAA 6, 1928/29, S 50—54

Henry VI

57 Alexander, Peter Shakespeare's Henry VI and Richard III With an Introduction by Alfred W Pollard Cambridge University Press 1929 VIII, 229 S (= Shakespeare Problems By A W Pollard and John Dover Wilson, 3) — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 97—102 (Ernst Groth)

58 Baldwin, Thomas W Texts and Prompt Copies LTS, April 19, 1928, S 290

59 Chambers, Sir E K Actors' «Gag» in Elizabethan Plays LTS, March 8, 1928, S 170 — Dazu LTS, April 19, 1928, S 290 (T W Baldwin)

60 Doran, Madeleine Henry VI, Parts II and III Their Relation to the Contention and the True Tragedy University of Iowa Studies, Humanistic Series, Vol IV, No 4, 1928

*61 Grenzmann, Wilhelm Die Jungfrau von Orléans in der Dichtung Berlin, W de Gruyter & Co 1929 VII, 74 S (= Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur, hrsg v P Merker und G Lüdtkke, H 1) — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 245—248 (W Fischer)

62 Jan, E v Das literarische Bild der Jeanne d'Arc 1429—1926 Halle, M Niemeyer 1928 (= Beihefte zur Zs für roman Philologie, H 76) — Rez Lbl 50, 1929, S 192—195 (V Klemperer) — Mus 36, 1928/29, S 246 (H Brugmans) — N Jb 5, 1929, S 111—113 (Eduard Schon) — Zs f frz Sprache u Literatur 52, H 7/8 (W Fischer)

63 Klemperer, Victor Jeanne d'Arc als dichterische Gestalt Bielefeld, Velhagen & Klasing 1929 (= Idealistische Literaturgeschichte)

64 Soons, J J Jeanne d'Arc au théâtre Étude sur la plus ancienne tragédie, suivie d'une liste chronologique des œuvres dramatiques dont Jeanne d'Arc a fourni le sujet en France de 1890 à 1926 Diss Amsterdam 1929 258 S — Rez Mus 36, 1928/29, S 313—314 (H Brugmans) — Neoph 15, 1930, S 71 (J J S)

Henry VIII

65 Law, Robert Adger Two Notes on Shakespearean Parallels University of Texas Studies in English, No 9, 1929, S 82—85

John

66 Barnard, F P The Whitewashing of King John by Shakespeare N & Qu Vol 157, Oct 12, 1929, S 255—257

*67 Nichols, Charles Washburn A Reverend Alterer of Shakespeare MLN 44, 1929, S 30—32

*68 Richter, Helene Shakespeare auf der Wiener Bühne «König Johann» im Deutschen Volkstheater Jb 65, N F 6, 1929, S 237—240

Julius Caesar

69 William Shakespeare, Julius Caesar Hrsg v Heinrich Gotha L Klotz 1929 66 S — Ref ZFEU 28, 1929, S 557 (W Domann)
Ed s Nr 11 und 13

*70 Franke, Otto Theaterschau «Julius Caesar» zu Ehren der Deutschen Shakespeare Gesellschaft neu einstudiert Nach der Übersetzung von A W Schiller und Inszenierung Franz Ulbrich Jb 65, N F 6 1929 S 215—24

*71 Parrot, T M Marlowe, Beaumont, and «Julius Caesar» MLN 44, 1929, S 69—77 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 219—220 (Bernhard Beckmann)

72 Proestler, Mary «Caesar Did never Wrong but with Juste Cause» PhQu 7, 1928, S 91—92

73 Schestov, Leo The Ethical Problem in «Julius Caesar» New Adelphi, N S 1, S 348—356

74 Tannenbaum, Samuel A An Emendation to «Julius Caesar» Shakespeare Review 1, 1928, S 322—323

Lear

75 William Shakespeare, King Lear Bankside Acting Edition Ed by F J Hawey Darton Gardner, Darton 1928 191 S

*76 Brunner, Karl Der «König Lear»-Text des Wiener Burgtheaters von 1870 E Studien 64, 1929, S 362—369 (Schick Festschrift)

*77 Kurrelmeyer, W Another Letter from Tieck to Carus MLN 43, 1928, S 308—309

78 Prager, H Deutung von Shakespeares Lear im Sinne einer Philosophie der Familie Logos 18, 1 H

Love's Labour's Lost

Ed s Nr 8.

*79 Eichler, Albert «Love's Labour's Lost» und «As You Like It» als Hofaufführungen E Studien 64, 1929, S 352—361 (Schick-Festschrift)

Macbeth

- 80 William Shakespeare *Macbeth* Ed by E E Kellett London, Benn 1928
- 81 William Shakespeare *Macbeth* Hrsg v Ruemann Gotha, L Klotz 1929 72 S — Ref ZFEU 28, 1929, S 557 (W Domann)
- Ed s Nr 11
- 82 Gundolf, Friedrich Shakespeares *Macbeth* Die Horen 5, H 1
- 83 Herrmann, H *Macbeth*, eine Interpretation Zs f Ästhetik u allg Kunstwissenschaft 22, H 4
- 84 Horn, Wilhelm Die Kinder des *Macbeth* Arch 83 Jg, 154 Bd, 1928, S 275—276
- 85 Lumsden, Louisa Innes *Macbeth* in History and in the Play Blackwood's Magazine 223, S 479—489

Measure for Measure

Ed s Nr 3 und 12

- 86 Durham, W H «Measure for Measure» as Measure for Critics Essays in Criticism by Members of the Department of English University of California Publications in English, No 1, 1929, S 113—132 Berkeley, University of California

The Merchant of Venice

- 87 William Shakespeare *The Merchant of Venice* Ed by P H B Lyon London, Benn 1928
- 88 William Shakespeare *The Merchant of Venice* A Selection of the Chief Scenes Hrsg und mit Anmerkungen versehen von K Richter München, Kellerer [o J] 64 + 56 S (= Kellerers Englische Ausgaben, Bd 25) — Ref ZFEU 28, 1929, S 557 (W Domann)
- Ed s Nr 5 und 11
- *89 Brown, Beatrice D Mediaeval Prototypes of Lorenzo and Jessica MLN 44, 1929, S 227ff
- 90 Grimm, Carl v In Sachen Shylock gegen Antonio Zur Auf-führung des Kaufmanns von Venedig im Staatlichen Schauspielhaus Char-lottenburg 1927
- 91 Kuhl, Ernest «My Wealthy Andrew» LTS Dec 27, 1928, S 1025
- *92 Rea, John D Shylock and the Processus Behal PhQu 8, 1929, S 311—313
- *93 Volbeda, R Over de Shylockfiguur II Neoph 14, 1929, S 196 bis 204 III ebda S 274—281 (vgl Jb 65, 1929, S 264, Nr 104)
- *94 Wenger, Berta Viktoria Shylocks Pfund Fleisch Eine stoff-geschichtliche Untersuchung Jb 65, N F 6, 1929, S 92—174
- S auch Nr 157

The Merry Wives of Windsor

Ed s Nr 3 und 6

A Midsummer Night's Dream

Ed s Nr 8 und 11

- 95 Bing, J Shakespeares Sommernatsdrøm Edda 28, H 2

Much Ado About Nothing

- 96 William Shakespeare *Much Ado About Nothing* Parallel Passage Edition Ed by Alphonse Gerald Newcomer, and completed by Henry David Gray California, Stanford University Publications Vol I, No 2 1929 327 S — Ref Arch 84 Jg, 156 Bd, 1929, S 308—309 — MLN 45, 1930, S 208 (Charles G Osgood)
- Ed s Nr 3
- 97 Rhodes, R Compton «Much Ado About Nothing» at Oxford, 1606 Shakespeare Review 1, 1928, S 28—32

Othello

- 98 Harrison, T P jr «Othello» as a Model for Dryden in «All for Love» University of Texas Bulletin, Studies in English, No 6, 1927, S 136—143
 99 Knight, G Wilson The Style of «Othello» Fortnightly Review, May 1929
 100 Lawrence, W J «The Moor of Venice» LTS March 7, 1929
 101 Young, T E An Emendation of Shakespeare's Text Nation & Ath 43, 421

Pericles

- 102 Cowl, R P The Authorship of «Pericles», and the Date of «The Life and Death of Lord Cromwell» London, Mathews and Marrot 1927

Richard II

- Ed s Nr 11
 S auch Nr 157

Richard III

- 103 Alexander, Peter Shakespeare's «Henry VI» and «Richard III» With an Introduction by Alfred W Pollard Cambridge University Press 1929 VIII, 229 S (= Shakespeare Problems By A W Pollard and John Dover Wilson, 3) — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 97—102 (Ernst Groth) [=Nr 57]

Romeo and Juliet

- *104 Babcock, Robert Weston Romeo and Juliet I, IV, 86 An Emendation PhQu 8, 1929, S 407—408
 105 Law, Robert Adger Two Notes on Shakespearean Parallels University of Texas Studies in English, Nr 9, 1929, S 82—85
 106 Law, Robert Adger On Shakespeare's Changes of his Source Material in Romeo and Juliet University of Texas Studies in English, No 9, 1929, S 86—102
 107 Sampley, Arthur M Sixteenth Century Imitation of «Romeo and Juliet» University of Texas Studies in English, Nr 9, 1929, S 103—105
 *108 Tannenbaum, Samuel A Romeo and Juliet I, IV, 86 PhQu 9, 1930, S 72—73

The Tempest

- 109 William Shakespeare La Tempete Traduction par Joseph Aynard Paris, Les Belles Lettres 1927 180 S — Rez RAA 5, 1927/28, S 468—472 (Emile Legouis)
 110 William Shakespeare The Tempest Ed by E Thompson London, Benn 1928
 Ed s Nr 3, 11 und 12
 *111 Fouquet, Karl Jakob Ayrsers «Sidea», Shakespeares «Tempest» und das Marchen Marburg, N G Elwert 1929 112 S (= Beitrage zur deutschen Literaturwissenschaft, hrsg v Ernst Elster, Nr 32) — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 26—27 (Helene Richter) — Jb 65, N F 6, 1929, S 194—195 (W Keller) — Ref Arch 85 Jg, 157 Bd, 1930, S 142
 *112 Hecht, Hanna Der «Sturm» als Festauffuhrung bei der Einweihung der neuen Oberrealschule in Gottingen Jb 65, N F 6, 1929, S 249

Timon of Athens

- Ed s Nr 1
 113 Baker, Marry T «A Wide Sea of Wax» MLN 45, 1930, S 146

Titus Andronicus

- *114 Bolton, Joseph S G The Authentic Text of «Titus Andronicus» PMLA 44, 1929, S 765—788
 *115 Bolton, Joseph S G Two Notes on «Titus Andronicus» MLN 45, 1930, S 139—141

Troilus and Cressida

Ed s Nr 12

- 116 Alexander, Peter *Troilus and Cressida*, 1609 Library 9, 1928, S 267—286 — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 221 (Bernhard Beckmann)
- *117 Eckhardt, Eduard Zur Rolle des Thersites in «Troilus and Cressida» E Studien 64, 1929, S 370—379 (Schick Festschrift)
- *118 Francke, Leo Theaterschau *Troilus und Cressida* in Dresden Jb 65, N F 6, 1929, S 242—245
- 119 Harmatopogos *Troilus and Cressida* «My Sacred Aunt» (IV, V, 134) N & Qu Vol 155, 18 Aug 1928
- *120 Stein, Elizabeth Caxton's «Recuyell» and Shakespeare's «Troilus» MLN 45, 1930, S 144—146

Twelfth Night

- 121 William Shakespeare *Twelfth Night* A Facsimile of the First Folio Text With an Introduction by John Dover Wilson Boston, Houghton Mifflin 1928 II, 255, 275 S — Ref MLN 44, 1929, S 488 (H S)
- 122 Baker, Harry T *Twelfth Night* I, I, 8 LTS, Aug 29, 1929, S 684 — Erwiderung ebda Sept 12, S 704 (M C Fenton)
- 123 Struble, George E Schlegel's Translation of *Twelfth Night* Quart Journ of the Univ of North Dakota 19, 1929, S 148—167

Two Gentlemen of Verona

Ed s Nr 3

Winter's Tale

Ed s Nr 18

III NICHTDRAMATISCHE WERKE

Rape of Lucrece

- *124 Marschall, Wilhelm Das «Argument» zu Shakespeares «Lucrece» Anglia 53, N F 41, 1929, S 102—122
- *125 Marschall, Wilhelm Das Troja Gemälde in Shakespeares «Lucrece» Anglia 54, N F 42, 1930, S 83—96

Sonnets

- 126 Shakespeares Sonette, ins Deutsche übertragen und hrsg von Karl Hauer Graz, Moser 1929, 91 S — Ref Arch 85 Jg, 157 Bd 1930, S 148
- 127 William Shakespeare *Les Sonnets* Translated by Emile le Brun Introduction by Valéry Larbaud French and English Text Paris, J Schiffrin 1928 (= Editions de la Pléiade) — Rez London Mercury 17, 473 (D S Mirsky)
- 128 Els Sonets de Shakespeare Traduccio completa de Carme Montoriol Puig Barcelona, Verdaguer 1928 — Rez LTS, May 3, 1928, S 335 — Shakespeare Review 1, 1928, S 276—277 (W B Kemping)
- Ed s Nr 10
- 129 Benedetti, Anna L'ordine originale dei sonetti di Guglielmo Shakespeare Rivista d'Italia 31, S 120—129
- 130 Fort, J A Further Notes on Shakespeare's Sonnets Transactions of the Bibliographical Society, N S 9, 1928, Dez, H 3
- 131 Fort, J A The Date of Shakespeare's 107th Sonnet Library 9, March 1929
- 132 Fort, J A A Time Scheme for Shakespeare's Sonnets London, The Mitre Press 1930 — Rez N & Qu Vol 158, 1930, S 162
- 133 Harrison, G B «The Mortal Moon» LTS, Nov 29, 1928, S 938
- 134 Law, Robert Adger Two Notes on Shakespearean Parallels University of Texas Studies in English Nr 9, 1929, S 82—85
- 135 Rattray, R F «Will Hews» LTS, April 12, 1928, S 272

- 136 Scott, Janet G Les sonnets élisabéthains les sources et l'apport personnel Paris, Champion 1929 IV, 343 S (= Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée, Vol 60) — Rez E Studies 11, 1929, S 227—231 (Mario Praz) — MLN 45, 1930, S 328—329 (Charles G Osgood) — MPh 27, 1929/30, S 241—242 (G B Harrison) — N & Qu Vol 158, 1930, S 126
- 137 Spira, Theodor Shakespeares Sonette im Zusammenhang seines Werkes Königsberg, Grafe & Unzer 1929 47 S (= Schriften der Königl Deutschen Gesellschaft zu Königsberg, H 1)

Venus and Adonis

- *138 Spencer, Hazelton Shakespeares Use of Golding in «Venus and Adonis» MLN 44, 1929, S 435—437

IV SHAKESPEAREANA

- 139 Adams, Joseph Quincy A Life of William Shakespeare London, Constable 1929 XIV 561 S
- 140 Albright Evelyn May Shakespeares Puns on «Bonds» LTS, Sept 26, 1929, S 746 — Erwiderung ebda Oct 3, S 766 (John Dover Wilson)
- 141 Allen, Percy Shakespeare and Chapman as Topical Dramatists Being a further Study of Elizabethan Dramatic Origins and Imitations London, C Palmer 1929 XIII, 280 S — Rez LTS, March 21, 1929, S 229 — RESt 6, 1930, S 98—100 (G B Harrison)
- 142 Allen, Percy Shakespeare and Chapman LTS, Sept 12, 1929, S 704 — Erwiderung ebda Sept 19, S 723 (A S Ferguson) — ebda Sept 26, S 747 (Percy Allen)
- 143 Annual Bibliography of English Language and Literature Vol VIII, 1927 Edited for the Modern Humanities Research Association by D Everett and E Seaton Cambridge, Bowes & Bowes 1928 201 S — Rez Engl Beibl 40, 1929, S 262 (Hermann M Fladbeck) — MLN 44, 1929, S 558 (A C Baugh) — RAA 6, 1928/29, S 454 (A Digeon) — Revue Germanique 19, II, S 284 (F M)
- 144 Annual Bibliography of English Language and Literature Vol IX, 1928 Edited for the Modern Humanities Research Association by E Seaton and M S Serjeantson Cambridge, Bowes & Bowes 1929 228 S — Ref Arch 85 Jg, 157 Bd, 1930, S 146—147
- *145 Arns, Karl Londoner Theater im Jahre 1928 ZFEU 28, 1929, S 258—265
- *146 Arns, Karl Londoner Theater N Jb 5, 1929, S 362—364
- 147 Aronstein, Philipp Dramatik Im Handbuch der Englandkunde 2 Bd, 1928 (s Nr 218)
- 148 Aronstein, Philipp Das englische Renaissancedrama Leipzig, Teubner 1929 X, 386 S — Rez DLZ 50, 1929, H 20 (Paul Meisner) — E Studien 65, 1930, S 98—100 (W Franz) — MLN 45, 1930, S 130—132 (Robert S Forsythe) — N Jb 5, 1929, S 358—359 (Walter Hubner) — Jb 65, N F 6, 1929, S 198—199 (W Keller) — ZFEU 28, 1929, S 469—470 (H Jantzen)
- *149 Aronstein, Philipp Patriotismus und Staatsgefühl der Engländer N Jb 5, 1929, S 558—578
- 150 Arthur and Hutchinson Shakespeare on the Screen Shakespeare Association Bulletin IV, 4, 1929
- *151 Ashton, J W The Date of «John A Kent and John A Cumber» PhQu 8, 1929, S 225—232
- 152 Babcock, Robert W A Preliminary Bibliography of Eighteenth Century Criticism of Shakespeare SP, Ex Ser I, S 58—76
- 153 Babcock, Robert W A Secondary Bibliography of Shakespeare Criticism in the Eighteenth Century SP, Ex Ser I, S 77—98
- *154 Babcock, Robert W William Richardson's Criticism of Shakespeare JEGPh 28, 1929, S 117—136
- 155 A Baconian Encyclopedia Wanted London Mercury 19, 8

156 Bailey, John Shakespeare With an Introduction by the Right Honourable Stanley Baldwin London, Longmans 1929 XV, 208 S (= English Heritage Series)

157 Baker, Arthur E A Shakespeare Dictionary Part 8 The Merchant of Venice S 349—408 Part 9 King Richard the Second S 409—482 Borough Librarian, Taunton 1929

158 Bartlett Extant Autograph Material by Shakespeare's Fellow Dramatists Library 1930 — Ref N & Qu Vol 158, 1930, S 37

159 Barton Links between Shakespeare and the Law By the Right Honourable Sir Dunbar Plunkett Barton, Bt With a Foreword by the Honourable James Montgomery Beck London, Faber & Faber XXXIX, 167 S

160 Baskerville, Charles Read The Elizabethan Jig and Related Song Drama Chicago, The University of Chicago Press 1929 X, 642 S — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 18—25 (S B Liljegen) — JEGPh 28, 1929, S 551 bis 555 (Hyder E Rollins) — MLN 45, 1930, S 47—49 (W J Lawrence) — Ref Arch 84 Jg, 156 Bd, 1929, S 310

*161 Baugh, Albert C American Bibliography for 1928 II English Language and Literature PMLA 44, 1929, S 9—45

*162 Baugh, Albert C American Bibliography for 1929 II English Language and Literature PMLA 45, 1930, S 12—49

*163 Beckmann, Bernhard Zeitschriftenschaу Jb 65, N F 6, 1929, S 218—226

164 Bentley, G E Shakespeare's Fellows LTS, Nov 15, 1928, S 856 — Ref SP 26, 1929, S 209 (H Craig)

*165 Bentley, G E New Actors of the Elizabethan Period MLN 44, 1929, S 368—372

*166 Bentley, G E Records of Players in the Parish of St Giles, Cripplegate PMLA 44, 1929, S 789—826

167 Bethurum, Dorothy The Immortal Wordsmith A Study of Shakespeare's Apparent Poetic Digressions Seewanee Review 36, S 62—75

168 Blunden, Edmund Shakespeare's Significances A Paper read before the Shakespeare Association, 25th January 1929 London, H Milford 1929 — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 113—115 (Elise Deckner)

169 Boas, Frederick S Shakespeare Societies Past and Present Shakespeare Review 1, 1928, S 315—321

170 Boas, Guy Shakespeare and Christianity Shakespeare Review 1, 1928, S 90—97

171 Bode, E Einführung in die Geschichte der englischen Literatur, besonders der Neuzeit Bielefeld, Velhagen & Klasing 1927 170 S — Ref ZFEU 28, 1929, S 475—476 (Kurt Horn)

172 Boggs, R S La Mujer mandona de Shakespeare y de Juan Manuel Hispania 10, S 419—422

173 Bothling, Arthur Gundolfs «Shakespeare in deutscher Sprache» Ein Vademecum Karlsruhe, C F Müller in Komm 1929 40 S

174 Bottger, H The English Drama A Short Survey from the Beginnings to the Present Time Kiel 1927 32 S (= Lipsius und Tischer's frz und engl Schullektüre, Ergänzungsheft 35) — Ref ZFEU 28, 1929, S 478 (O Glode)

175 Bradby, G F About Shakespeare and his Plays Second Edition Oxford University Press, London, H Milford 1928 94 S — Rez RAA 5, 1927/28, S 55 — Vgl Jb 63, N F 4, 1927, S 280, Nr 174

176 Bradby, G F Short Studies in Shakespeare London, Murray 1929 VIII, 129 S — Ref Arch 85 Jg, 157 Bd, 1930, S 148—149

177 Brandl, Alois Shakespeares Heirat Legitimes und Illegitimes Voss Ztg, Unterhaltungsblatt, 1928, XIX

178 Brandl, Alois Shakespeare Leben — Umwelt — Kunst 4 Aufl Wittenberg (Bez Halle), A Ziemsen Verlag 1929 XVI, XVI, 517 S (= Geisteshelden [Führende Geister], hrsg von Ernst Hofmann, 8 Bd) — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 102—103 (Hermann Jantzen) — DL 32, 1929/30, S 59 bis 60 — Vgl Jb 59/60, N F 1, 1924, S 278, Nr 8885

- 179 Breton, Nicholas *Melancholike Humours* Edited with an Essay on Elizabethan Melancholy by G B Harrison London, Scholaris Press VI, 89 S
- 180 Brooke, Tucker *The Shakespeare Songs* Being a complete collection of the Songs by or attributed to William Shakespeare New York 1929
- 181 Cady, Frank W *Shakespeare Views Old Age* University of California Chron 31, 1929, S 19—30
- 182 Camden, Caroll *Marlowe and Elizabethan Psychology* PhQu 8, 1929, S 69—78
- 183 Charlton, H B *Shakespeare Politics and Politicians* Oxford University Press, London, H Milford 1929 24 S (= The English Association, Pamphlet No 72, April 1929) — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 109—113 (Elise Deckner)
- 184 Cian, Vittorio *Un articolo shakespeariano di Ugo Foscolo* Giornale storico della letteratura italiana 91/3, Fasc 273, Aprile Giugno
- *185 Connes, Georges *Du nouveau sur De Vere* RAA 6, 1928/29, S 145—154, 241—257
- 186 Constantin Weyer, M *William Shakespeare* Paris, Les Éditions Rieder 1929 78 S u 60 Tafeln (= *Maîtres des Littératures*, I) — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 118—119 (Philipp Aronstein) — E Studien 65, 1930, S 104 bis 105 (Max J Wolff) — Ref Arch 84 Jg, 156 Bd, 1929, S 308
- *187 Craig, Hardin *A Contribution to the Theory of the English Renaissance* PhQu 7, 1928, S 321—333
- 188 Craig, Hardin *Shakespeare and Formal Logic* Studies in English Philology A Miscellany in Honor of Prof Frederick Klaeber Edited by Kemp Malone and M B Ruud 1929, S 380—396
- *189 Craig, Hardin *Recent Literature of the English Renaissance* SP 26, 1929, S 192—303
- 190 Craß, E *England im elisabethanischen und puritanischen Zeit alter* Leipzig, E A Seemanns Lichtbildanstalt 1929 46 S, 3 Tafeln, 50 Lichtbilder — Ref ZFEU 28, 1929, S 634—635 (Kurt Kauenhoven)
- 191 Croce, Benedetto *Aneddota di storia civile e letteraria X Un viaggiatore in Italia nel Settecento, apostolo dello Shakespeare* La Critica 26, S 461—647
- 192 Cromwell, Otelia Thomas Heywood *A Study in the Elizabethan Drama of Everyday Life* New Haven, Yale University Press, London, H Milford 1928 VIII, 234 S — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 27—31 (Philipp Aronstein) — DLZ 50, 1929, H 35 (E Eckhardt) — DNSpr 37, 1929, S 674 bis 675 (Max J Wolff) — Jb 65, N F 6, 1929, S 199—200 (W Keller) — MLN 44, 1929, S 480—482 (Louis B Wright)
- *193 Dam, B A P van *Alleyne's Player's Part of Greene's «Orlando Furioso», and the Text of the Q of 1594* E Studien 11, 1929, S 182—203, 209—220
- 194 Danton, George H *Germany Ten Years After Boston*, Houghton Mifflin & Co 1928 X, 295 S — Rez MLN 43, 1928, S 347—349 (Ernst Feise)
- 195 Daugherty, George H jr *Shakespeare as a Military Critic* Open Court 42, S 257—276
- *196 Deetjen, Werner *Die 65 Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare Gesellschaft zu Weimar am 23 April 1929* Jb 65, N F 6, 1929, S 1—5
- *197 Deetjen, Werner *Goethe und Tiecks elisabethanische Studien Ein Fund im Goethe und Schiller Archiv* Jb 65, N F 6, 1929, S 175—183
- *198 Deetjen, Werner *Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare Gesellschaft seit April 1928* Jb 65, N F 6, 1929, S 293—296
- 199 Dibelius, Wilhelm *England 5, völlig neu bearbeitete Ausgabe* Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1929 2 Bde XVI, 445 u VIII, 298 S — Ref Arch 84 Jg, 156 Bd, 1929, S 313—314 — Vgl Jb 62, N F 3, 1926, S 217, Nr 318, Jb 59/60, N F 1, 1924, S 279, Nr 8910
- *200 Doat, Georg *Der neue dramatische Geist in England und das nationale Erziehungssystem* DNSpr 37, 1929, S 223—233

- 201 Douglas, M W An Anti Shakespeare Encyclopedia London Mercury 19, 184
- 202 Dyboski, Roman O Angli i Anglika Warszau, F Hoesick 1929 VIII, 270 S — Rez RAA 6, 1928/29, S 456ff (Stanislas Helsztyński)
- 203 Elhot The Parlemtent of Prathers A Series of Elizabethan Dialogues and Monologues illustrating Daily Life and the Conduct of a Gentleman on the Grand Tour extracted from Ortho Epia Gallica, a book on the correct Pronunciation of the French Language written by John Elhot and published in the year 1593 Fanfrolico Press 119 S
- *204 Ellison, Lee Monroe Elizabethan Drama and the works of Smollet PMLA 44, 1929, S 842—862
- 205 Emerson Shakespeare Ausgewählt von A Hamel Leipzig, G Freytag 1928 27 S (= Freytags Sammlung fremdsprachlicher Schriftwerke, Kurze Texte, Nr 22)
- *206 Fehr, Bernhard Das Shakespeare Erlebnis in der englischen Romantik Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare Gesellschaft am 24 April 1929 in Weimar Jb 65, N F 6, 1929, S 8—22
- 207 Friedell, Egon Shakespeare Ekhoftblätter, Landestheater Gotha, 1927/28, H 18
- *208 Fries, C Schullerianum Arch 84 Jg, 156 Bd, 1929, S 234 bis 235
- 209 Fripp, Edgar I Shakespeare Boy and Man Shakespeare Review 1, 1928, S 239—248
- 210 Fripp, Edgar I Shakespeare's Haunts near Stratford Oxford University Press, London, H Milford 1929 160 S
- *211 Garnier, Charles Marie Edouard Dowden RAA 6, 1928/29, S 115—130, 208—228
- 212 Geisler, Ad Der Einfluß der Tamburlaine Rolle bis zum Untergang des Elisabeth Theaters Diss Berlin 1928 44 S
- 213 Gerstenberg, E Shakespeare im Rahmen der englischen Renaissance Schule und Wissenschaft II, 12 Sept 1928
- 214 Glanzer, Karl Unser Verhältnis zu Shakespeare Der Neue Weg 72, S 91—92
- 215 Glode, O Szenen aus William Shakespeares Dramen, III (A Midsummer Night's Dream King Lear Hamlet, Prince of Denmark) Bielefeld, Velhagen & Klasing 1928 (= Frz u engl Lesebogen Nr 166) — Ref ZFEU 29, 1930, S 237 (Richard Brill) — Vgl Jb 65, N F 6, 1929, S 270, Nr 241
- 216 Golding, S R Robert Wilson and «Sir Thomas More» N & Qu Vol 154, S 237—239, 259—262, Vol 155, S 237—240, dazu N & Qu Vol 154, S 335—336 (S O Addy), S 465—466 (Samuel A Tannenbaum) — Ref SP 26, 1929, S 213 (Hardin Craig)
- 217 Grosse, G A Shakespeare Allusion LTS, Aug 1, 1929, S 608
- 218 Handbuch der Englandkunde Teil I, 1928 Teil II, 1929 Frankfurt a M, M Diesterweg XV, 348 S, 370 S (= Handbuch der Auslandskunde, hrsg von Paul Hartig und Wilhelm Schellberg) — Rez Arch 85 Jg, 187 Bd, 1930, S 98—102 (W Dibelius) — DNSpr 36, 1928, S 539—543 (Karl Ehrke) — DNSpr 38, 1930, S 71—75 (Karl Ehrke) — E Studies 11, 1929, S 70—72 (E Krusanga) — N Jb 5, 1929, S 732—733 (Walter Hubner) — ZFEU 28, 1929, S 71—73 (Karl Arns)
- 219 Haraszi, Zoltán Shakespeare in Hungary His Plays on the Stage and his Influence in Literature and Life Boston, Mass., Trustees of the Public Library 1929, S 1—14, 49—61, 100—106 (= More Books IV)
- 220 Harrison, G B An Elizabethan Journal, being a Record of those Things Most Talked of during the Years 1591—1594 London, Constable XXIV, 430 S
- *221 Harrison, Richard Clarence Walt Whitman and Shakespeare PMLA 44, 1929, S 1201ff
- *222 Hartl, Eduard Shakespeare Bibliographie 1927—1928 Jb 65, N F 6, 1929, S 258—292

- *223 Havens, George R, and Torrey, Norman L *Voltaire's Books*
A Selected List MPh 27, 1929/30 S 1—22
- 224 Hebel, J William, and Hudson, Hoyt H *Poetry of the English Renaissance* Selected from Early Editions and Manuscripts and edited
New York, F S Crofts & Co 1929 VIII, 1068 S — Rez Jb 65, N F 6,
1929, S 201—202 (W Keller) — Ref MLN 45, 1930, S 70 (E G)
- 225 Herzog, Paul *Der untragsche Shakespeare* Germania, Werk
und Welt Nr 20
- 226 Hoffmann Harnisch, Wolfgang *Shakespeare der Guckkastenbühne*
Berliner Borsenzzeitung 1928, Nr 156
- 227 Holmes, Elizabeth *Aspects of Elizabethan Imagery* Oxford,
Blackwell 1929 X, 134 S — Rez E Studies 11, 1929, S 227—231 (Mario
Praz)
- 228 Holzhausen Wilhelm *Übersee in den Darstellungsformen des*
Elisabethanischen Dramas [= Beiträge zur Erforschung der Sprache und Kultur
Englands und Nordamerikas (Fortsetzung der Gießener Beiträge) 4, 1929,
S 155—227]
- 229 Hughes, Glenn *The Story of the Theatre A Short History of the*
Theatrical Art from its Beginnings to the Present Day New York, S French
1928
- 230 Hummel, F *A Shakespeare Reader* Frankfurt a M, M Diester-
weg 1929 140 S — Ref ZFEU 28, 1929, S 557 (W Domann) — Vgl Jb 65,
N F 6, 1929, S 271, Nr 271
- 231 Huscher, G *Über Eigenart und Ursprung des englischen Natur-*
gefühls Leipzig, B Tauchnitz 1929 39 S (= Kölner Anglistische Arbeiten,
hrsg von Herbert Schoffler, Bd 5) — Ref Arch 84 Jg, 156 Bd, 1929, S 312
- 232 Ichakawa *The Founding of the National Shakespeare Association*
of Japan *The Shakespeare Association Bulletin* IV/4, 1929
- 233 Imelmann, Rudolf *Friedrich Gundolfs Shakespeare-Buch* Ham-
burger Fremdenblatt 1929, Nr 150, Literarische Rundschau
- *234 Jacobs, Monty *Theaterschau* Berliner Shakespeare-Aufführungen
1927/29 Jb 65, N F 6, 1929, S 232—237
- 235 James, Ralph, and Allen, Percy *Elizabeth and Essex* LTS,
Feb 7, 1929
- 236 Jessup, Katherine E *Shakespeare's Comic Lovers* Shakespeare
Association Bulletin IV, 1929, S 104—116
- 237 Kaiser, J W *Introduction to the Study and Interpretation of*
Drama Amsterdam, Swets & Zeitlinger 1929 80 S — Rez Mus 37, 1929/30,
S 121—123 (A C E Vechtman Veth)
- 238 Keller, Waldemar *Die größte Shakespeare Bucherei der Welt*
Hamburger Fremdenblatt 1929, Nr 187
- *239 Keller, Wolfgang *Bucherschau I* Sammelreferat Jb 65, N F 6,
1929, S 189—209
- 240 Keller, Wolfgang, und Fehr, Bernhard *Englische Literatur von*
der Renaissance bis zur Aufklärung Wildpark Potsdam, Athenaeon-Verlag
1927 (= Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg v O Walzel, H 111,
S 97—128)
- 241 Kelso, Ruth *The Doctrine of the English Gentleman in the Sixteenth*
Century University of Illinois Studies in Language and Literature, Urbana,
Ill, 1929 288 S
- 242 Kemper, Nadja *Raleighs Staatstheoretische Schriften* Die Ein-
führung des Machiavellismus in England Leipzig, B Tauchnitz 1928 138 S
(= Beiträge zur englischen Philologie, hrsg von Max Forster, 7 Bd) — Rez
Jb 65, N F 6, 1929, S 204—205 (W Keller)
- 243 Kirtlan, Ernest J B *Shakespeare and Life* London Quarterly
Review 150, S 184—192
- 244 Knight, G Wilson *The Principles of Shakespeare Interpretation*
Shakespeare Review 1, 1928, S 374—380
- 245 Knight, G Wilson *The Poet and Immortality* Shakespeare
Review 1, 1928, S 407—415

- 246 Lafourcade, Georges Ode a Shakespeare¹⁾ Tirage limité à 100 exemplaires [Auch 1928] — Rez RAA 6, 1928/29, S 267—268 (A Brulé)
- 247 Lamb Four Tales from Shakespeare, hrsg v P Wenzel Kiel, Lapsius & Tischer 1929 — Ref ZFEU 28, 1929, S 557 (W Domann)
- *248 Longworth, Charles A Verse - Sentence Patterns in English Poetry PhQu 7, 1928, S 282—298
- 249 Larsen, Henning «Woo't drink up eisel?» Studies in English Philology A Miscellany in Honor of Prof Frederiek Klaeber Edited by Kemp Malone and M B Ruud 1929 S 401—402
- 250 Lawrence, W J Pre-Restoration Stage Studies Cambridge, Harvard University Press 1927 VIII, 435 S — Rez MLN 43, 1928, S 118 bis 120 (Louis B Wright)
- 251 Lee, Sir Sidney Elizabethan and other Essays Oxford, Clarendon Press 1930
- 252 Loria, Achille Pensieri e soggetti economici in Shakespeare Nuova Antologia 1 Aug 1928
- *253 Lorme, Lola Shakespeare Aufführungen in Munchen Jb 65, N F 6, 1929, S 240—242
- 254 Luce, Morton Shakespeare A Vindication Fortnightly Review, N S 129, S 478—492
- 255 Lucius, Eberhard Gerichtsszenen im alteren englischen Drama Gießener Diss Gießen, J Christ 1928 59 S — Ref ZFEU 28, 1929, S 387 bis 388 (Hermann Jantzen)
- *256 Ludwig, Albert Was ist uns Shakespeare heute? DL 32 Jg, 1929/30, S 59—60
- 257 M, M L'auteur d'Hamlet, a t il vécu à Nérac? Le Temps 19 Jul 1928 — Vgl ebda 8 Jul (E Chaumé)
- 258 McKnight, George H Modern English in the Making With the assistance of Bert Emsley New York, D Appleton & Co 1928 XII, 590 S — Rez N Jb 6, 1929, S 734—735 (Walter Hubner)
- 259 Mahr, August C Dramatische Situationsbilder und Bildtypen eine Studie zur Kunstgeschichte des Dramas Stanford University, Cal, 1928 95 S (= Stanford University Publications in Language and Literature IV, 1) — Rez Arch 84 Jg, 156 Bd, 1929, S 119—121 (Moriz Enzinger)
- 260 Manwaring, G E A Missing Autograph of Shakespeare LTS, Oct 3, 1929, S 766, dazu ebda Oct 10, S 794 (C R Haines)
- 261 Marquardt, F S Shakespeare and American Slang American Speech IV, S 118—122
- 262 Mathesius, Vilém Geschichte der englischen Literatur in ihren II wichtigsten Vertretern Prag, G Volecky 1928 300 S — Rez Arch 39, 1928, S 142—143 (Fritz Karpf)
- 263 Mathy, L Der wahre William Shakespeare Frankfurt a M, Franzmathes 1929 48 S
- 264 Mee, Arthur The Children's Shakespeare, with pictures in colour and gravure The Second Book London, Hodder & Stoughton 456 S — Rez RAA 6, 1928/29, S 266—267 (A Brulé)
- 265 Meltzer, Sophie Shakespeare Gedanken Gesammelt und verdeutscht Berlin, L Weiß 1929 191 S — Rez Annalen der Philosophie 8, 1929, H 6 (J J) — Ref ZFEU 28, 1929, S 550—551 (Hermann Jantzen)
- 266 Mertz, Wendel Die Shakespeare Ausgabe von Theobald (1733) (= Gießener Beiträge zur Erforschung der Sprache und Kultur Englands und Nordamerikas II, 2)
- 267 Michels, Wilhelm Barockstil bei Shakespeare und Calderon Diss Revue Hispanique Paris 1929 89 S — Rez DLZ 51, 1930, S 793—795 (Helmuth Hatzfeld)
- 268 Mis, Léon Les œuvres dramatiques d'Otto Ludwig Première Partie (de 1840 à 1852) Nouvelle édition, revue et corrigée Paris, J Gamber 1929 442 S — Rez DLZ 51, 1930, S 833—834 (Robert Petsch)

¹⁾ Lafourcade erhielt für diese Ode den Preis der Poetry Society of London Ref RAA 6, 1928/29, S 94

269 Mis, Léon Les Études sur Shakespeare d'Otto Ludwig exposés dans un ordre méthodique et précédés d'une introduction littéraire Nouvelle édition revue et corrigée Paris, J Gamber 1929 180 S — Rez DLZ 51, 1930, S 883—884 (Robert Petsch) — Vgl Jb 59/60, N F 1, 1924, S 284, Nr 9083

270 Mohrbutter, A Queen Elizabeth and her Influence on English Politics and Culture Kiel 1927 52 S (= Lipsius und Tischers frz und engl Schullektüre, 37 Ergänzungsheft) — Ref ZFEU 28, 1929, S 478 (O Glode)

271 Mohrbutter, A Interesting Pictures of Old and Modern English Life Kiel 1927 68 S + 32 S (Wörterbuch) (= Lipsius und Tischers frz und englische Schullektüre, 41 Ergänzungsheft) — Ref ZFEU 28, 1929, S 478 (O Glode)

*272 Moore, John Robert The Songs of the Public Theaters in the Time of Shakespeare JEGPh 28, 1929, S 166—202

273 Morsbach, L Shakespeares Prologe, Epiloge und Chorus Reden Eine kritische Untersuchung Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1929 (= Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch Klasse, Jg 78, H 3 [20 Juli 1928], S 213—294) — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 112—114 (Albert Eichler) — DNSpr 38 1930, S 161—165 (Robert Petsch) — Jb 65, N F 6, 1929, S 191 (W Keller) — Ref Arch 84 Jg, 155 Bd, 1929, S 316—317 — ZFEU 28, 1929, S 306 (Hermann Jantzen)

*274 Mühlbach, Egon Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1928 Jb 65, N F 6, 1929, S 250—257

275 Murray, Gilbert The Classical Tradition in Poetry The Charles Ehot Norton Lectures Oxford University Press 1927 XI, 274 — Rez LST, Jan 12, 1928, S 17—18 — Saturday Rev of Literature 4, 608 (Paul Shorey)

276 Murry, John Middleton The «Philosophy» of Shakespeare New Adelphi I, 3

277 Nathan, Walter L Sir John Cheke und der englische Humanismus Bonn, Rhenania Verlag 1928 106 S — Rez DNSpr 37, 1929, S 673—674 (Max J Wolff) — Jb 65, N F 6, 1929, S 202—203 (W Keller)

278 Nedden, Otto zur Shakespeares «Londoner verlorener Sohn» Neue Preuß Kreuzzzeitung 1928, Nr 142

279 Nicoll, Allardyce The English Stage London 1928, Benn's Sixpen Library Nr 32 80 S — Rez E Studien 64, 1929, S 149 (Karl Arns)

280 Nicoll, Allardyce Readings from British Drama Extracts from British and Irish Plays London, Harrap & Co 1928 440 S — Rez RAA 6, 1928/29, S 548 (A Koszul)

281 Nungezer, Edwin A Dictionary of Actors and of other Persons Associated with the Public Representation of Plays in England before 1642 New Haven, Conn, Yale University Press 1929 VI, 438 S (= Cornell Studies in English, 13) — Rez MPh 27, 1929/30, S 364—365 (G B Harrison) — MLN 45, 1930, S 331—333 (Gerald Eades Bentley) — N & Qu Vol 158, 1930, S 161—162

282 Olphant, E H C Shakespeare and his Fellow Dramatists Two vols I Canpaspe — Volpone II Yorkshire Tragedy — Jovial Crew New York, Prentice Hall 1929 XX, 1177 u XIII, 1173 S — Rez MLN 45, 1930, S 197 (Hazelton Spencer) — PhQu 8, 1929, S 413—414 (B[aldwin] M[axwell])

*283 Olphant, E H C Collaboration in Elizabethan Drama Mr W J Lawrence's Theory PhQu 8, 1929, S 1—10

*284 Olphant, E H C How not to play the Game of Parallels JEGPh 28, 1929, S 1—15

285 Ost, F Shakespeare in English Literature Leipzig, Quelle & Meyer [o J] (= English Treasure Series Englische Lektüre und Kulturkunde in Einzelheften) — Ref ZFEU 29, 1930, S 237 (Richard Brill)

*286 Österberg, V The «Countess Scenes» of «Edward III» Jb 65, N F 6, 1929, S 49—91

- 287 Pater, Walter *The Renaissance* Studies in Art and Poetry London, Cape 1928 224 S
- 288 Peacock, W *English Verse* Chosen and arranged In five volumes Vol I *The Early Lyrics to Shakespeare* Oxford University Press, London, H Milford [1928] XVI, 451 S (= *The World's Classics*, CCCVIII) — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 88—89 (H Ludeke)
- *289 Platter Thomas *Platters des Jungeren Englandfahrt in Jahre 1599* nach der Handschrift der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel, hrsg von Hans Hecht Halle, M Niemeyer 1929 XXXIX, 181 S — Rez Angl Beibl 40, 1929 S 117—121 (Herbert Schoffler) — Arch 85 Jg, 157 Bd, 1930, S 110—111 (Karl Brunner) — DLZ 51, 1930, S 659—661 (H Ludeke) — E Studien 65, 1930, S 162—164 (Helene Richter) — Jb 65, N F 6, 1929, S 206—207 (W Keller) — Mus 37, 1929/30, S 43—44 (B A P van Dam) — Ref ZFEU 28, 1929, S 305 (Hermann Jantzen)
- 290 Popović, Vladeta *Shakespeare in Serbia* Published for the Shakespeare Association London, H Milford 1928 VI, 128 S — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 208 (W Keller)
- 291 Potter, George Reuben *Elizabethan Verse and Prose* Selected and edited New York, Holt 1928 XIV, 615 S — Ref MLN 45, 1930, S 70 (E G)
- *292 Praz, Mario Wyndham Lewis E Studies 10, 1928, S 1—8
- 293 Purdy, Mary M *Elizabethan Literary Treatment of the Proposed Marriages of Queen Elizabeth* University of Pittsburgh Abstracts of Dissertations 4, 1928, S 147—153
- 294 Quanton, C L A Shakespearean Test LTS, August 1, 1929, S 608
- 295 Reyes, C M de *On the Acting of Shakespeare's Plays* London, Blackie 1928 132 S
- 296 Robertson, J M *The Scansion of Shakespeare* Criterion Juli 1929
- 297 Rubenstein *Great English Plays* Twenty three Masterpieces from the Mysteries to Sheridan Edited by H F Rubenstein London, V Gollancz
- 298 Ruhrmann, Friedrich G *Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der Englischen Literatur* Heidelberg, C Winter 1927 VII, 179 S (= *Anglistische Forschungen*, hrsg von J Hoops, H 64) — Rez E Studien 63, 1928/29, S 415—417 (Robert Spindler) — E Studies 10, 1928, S 88—89 (Willem van Doorn) — JEGPh 28, 1929, S 591—592 (Paul F Baum) — Lbl 50, 1929, S 349 (Florian Asanger) — MLN 44, 1929, S 64—65 (Morris W Croll) — N Jb 5, 1929, S 357 (Walter Hubner)
- 299 Savage, F G *Shakespeare and Feathered Life* Shakespeare Review 1, 1928, S 66—70, 139—143, 295—300
- 300 Savage, J J *The Winter of Our Discontent* Classical Weekly 21, S 115
- 301 Scheidegger, Gerhard *Rogue und Connycatcher* Ein Beitrag zur Kenntnis des Elisabethanischen Proletariats und Gaunertums Diss Basel 1927 48 S
- *302 Schember, Ziska Luise *Shakespeare* Jb 65, N F 6, 1929, S 6—7
- *303 Josef Schick zum 70 Geburtstag 1859 21 Dezember 1929 E Studien 64, 2/3 Heft, 1929, S 177—481
- 304 Schneider, Rudolf *Der Monch in der englischen Dichtung bis auf Lewis's Monk 1795* Leipzig, Mayer & Muller 1928 204 S (= *Palaestra*, hrsg von A Brandl und J Petersen, H 155) — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 202 (W Keller)
- 305 Schultze, H M *A Day in Elizabethan London* Nach John Finemores Social Life in England bearbeitet Text und Anmerkungen Kiel 1926 24 S (= *Lipsius und Tischers frz u engl Schullektüre*, hrsg von Mohrbutter und Neumeister, 5 *Erganzungsheft*) — Ref E Studien 64, 1929, S 166 (O Glöde)
- 306 Schutt, J H *An Introduction to English Literature* Vol I Groningen, Den Haag, J B Wolters 1928 386 S — Ref ZFEU 28, 1929, S 556 (Walther Preusler)

- 307 Scripture, Edward W Grundzuge der englischen Verwissenschaft Marburg, N G Elwert 1929 X, 98 S — Rez DLZ 51 (III Folge, 1), 1930, S 23—26 (Alois Brandl)
- 308 Shakespeare, William Der Londoner verlorene Sohn Nach der Übersetzung von L Tieck bearbeitet, szenisch ergänzt und hrsg v E Kamnitz Berlin, Bühnenvolksbundverlag 1926 171 S — Rez ZFEU 27, 1928, S 470
- 309 The Shakespeare Association A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre By Members of the Shakespeare Association Oxford University Press, London, H Milford 1927 — Rez RAA 5 1927/28, S 468—472 (Emile Legouis) — Ref Theatre Arts Monthly 12, 375 (D M Morton)
- 310 Shakespeare Folios LTS, Aug 2, 1928, S 572
- 311 Shakespeare and Garrick LTS, June 28, 1928, S 492
- *312 Shakespeare Jahrbuch hrsg im Auftrage der Deutschen Shakespeare Gesellschaft von Wolfgang Keller Bd 65, N F 6 Leipzig, B Tauchnitz 1926 IV, 801 S
- 313 Shakespeare's Nomenclature London Mercury 18, 523 — Vgl dazu ebda 19, 79 (J H McNulty)
- 314 The Shakespeare Pictorial and Visitor's Weekly Guide Stratford upon Avon 1928
- 315 The Shakespeare Review A Monthly Magazine devoted to Literature and the Drama Edited by A K Chesterton Stratford on Avon, The Avon Press I, 1928 — Ref Arch 84 Jg 155 Bd, 1929, S 137
- 316 Shakespeare The Wantage Crawford First Folio LTS, Feb 2, 1928, S 84
- *317 Shakespeare for the Young The Times, Educational Supplement, Aug 25, 1928, S 365 (Nr 695)
- 318 Shannon, George P The Heroic Couplet in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, with Special Reference to the Influence of Ovid and the Latin Elegiac Distich Stanford University Abstracts of Dissertations II, S 127—134
- 319 Sheppard, A T Shakespeare's Kings Shakespeare Review 1, 1928, S 261—268
- 320 Simpson, Lucie Tolstoy and Shakespeare Shakespeare Review 1, 1928, S 460—463
- 321 Sisson, C J The Elizabethan Dramatists London, E Benn
- 322 Small, Samuel Asa The Return to Shakespeare The Historical Realists Baltimore, John Hopkins University Press 1927 134 S
- 323 Small, Samuel Asa The Shakespearean Keynote Scene in Comedy Birmingham Southern College Bulletin Vol 21, Nr 3, 1928, S 3—8
- 324 Smith, Robert M The Formation of Shakespeare Libraries in America Shakespeare Association Bulletin IV, 1929, S 65—74
- 325 Smith, Robert M Notes on Shakespearians Shakespeare Association Bulletin IV, 1929, S 121—125
- *326 Smith, Winifred Italian Actors in Elizabethan England MLN 44, 1929, S 375—377
- 327 Somerville, H Madness in Shakespearean Tragedy With a Preface by Wyndham Lewis London, Richards Press VII, 207 S
- *328 Spencer, Hazelton The Elizabethan «To Board» MLN 44, 1929, S 531—532
- *329 Spindler, Robert Josef Schuck E Studien 64, 1929, S 177—200 (Schuck Festschrift)
- 330 Spurgeon, Caroline F E Keats's Shakespeare A Descriptive Study Based on New Material Oxford University Press, London, H Milford 1928 VIII, 178 S — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 97—99 (Bernhard Fehr) — Jb 65, N F 6, 1929, S 215—216 (Helene Richter) — LTS Nov 29, 1928, S 931 — MLN 44, 1929, S 339—340 (Raymond D Havens) — New Adelphi 2, S 158 (J M Murry) — RAA 6, 1928/29, S 445—447 (Lucien Wolff)
- *331 Stahl, Ernst Leopold Dramaturgische Bucherschau Jb 65, N F 6, 1929, S 227—231

- 332 Standke, Ernst Studien zum Gebrauch des Plurals bei Shakespeare
Diss Marburg VI, 89 S
- 333 Starnes, D T More about Dryden as an Adaptor of Shakespeare
University of Texas Bulletin Nr 2826, Studies in English Nr 8
- 334 Stempfe, K Shakespeare in Deutschland von Otto Ludwig an
Jahrbuch der Philos Fakultät der Deutschen Universität in Prag 1926/27
- *335 Stern, Alfred Shakespeare und Marlowe Arch 84 Jg, 156 Bd,
1929, S 194—202
- 336 Stern, Alfred Moses Mendelssohn und Shakespeare Neue Schweizer
Rundschau 22/3
- 337 Sternaux, Ludwig Bibliophile Shakespeare-Ausgaben Philobiblon
1928, S 125—128
- 338 Stevens, F G Parolles and Jack Wilton's Captain Shakespeare
Review 1, 1928, S 190—196
- 339 Strachey, Lytton Elizabeth and Essex A Tragic History London,
Chatto & Windus 1929 — Rez RAA 6, 1928/29, S 539—540 (Jean Jacques
Mayoux) — Dazu Aug R Ruegg, Ein neues Meisterwerk über die englische
Elsabeth (Lytton Strachey's Elizabeth and Essex) Schweizerische Rundschau
29/1
- 339a Strachey, Lytton Elisabeth und Essex Eine tragische Historie
Deutsch von H Reisiger Berlin, S Fischer 1929 298 S — Rez Jb 65,
N F 6, 1929, S 208—209 (W Keller) — Vient de paraître, janvier 1929 (Abel
Chevalley) — André Levinson, Elisabeth et Essex, vus par Lytton
Strachey Nouvelles Littéraires 16 Februar 1929 — Ref Arch 84 Jg,
156 Bd, 1929, S 307
- 339b Strachey, Lytton La Tragique Histoire d'Elizabeth et d'Essex,
trad par Jacques Heurgon Paris 1929 — Rez Revue Hebdomaire 15 Juni
1929
- 340 Stuart, D C The Development of Dramatic Art New York,
Scribner 1928
- 341 Studies in English Philology A Miscellany in Honor of Prof
Frederick Klaeber Edited by Kemp Malone and M B Ruud 1929
- 342 Tannenbaum, Samuel A Shakespeare Forgeries in the Revels
Accounts New York, Columbia University Press, London, H Milford 1928
XIV, 109 S — Rez Arch 84 Jg, 156 Bd, 1929, S 127—128 (Alois Brandl)
— RESt 5, 1929, S 19 (W W Greg)
- 343 Tannenbaum, Samuel A Cock Crow in Shakespeare Shake
speare Review 1, 1928, S 400—406
- *344 Tannenbaum, Samuel A Another Shakespeare Forgery MLN
44, 1929, S 13—15
- 345 Tannenbaum, Samuel A Shakespeare's Coat of Arms LTS,
July 4, S 538, Aug 22, S 652, 1929
- 346 Tannenbaum, Samuel A A Missing Autograph of Shakespeare
LTS, Nov 14, 1929, S 926
- 347 Tannenbaum, Samuel A Shakespeare and «Sir Thomas Moore»
New York, The Tenny Press 1929 64 S
- 348 Taylor, Edward A Elizabethan Domestic Tragedies University
of Chicago Abstracts of Theses, Humanistic Series IV, S 341—345
- 349 Taylor, G A Publication of First Folio N & Qu Vol 154, S 125
- 350 Taylor, George C The Date of Edward Capell's «Notes and Various
Readings to Shakespeare, Vol II» RESt 5, 1929, S 317—319
- 351 Thaler, Alwin Shakespeare's Silences Cambridge, Harvard Uni
versity Press, London, H Milford 1929 XI, 279 S — Rez MLN 45, 1930,
S 190—191 (Baldwin Maxwell)
- 352 Thorpe, William T. The Tragic Hero in Elizabethan Drama,
1558—1612 Princeton, N J, Princeton Univ. Press 1928 IX, 142 S (= Prince
ton Studies in English Literature, Vol. 41, 1930, S 25—26 (He
lene Richter) — MLN 44, 1929, S 549—550 (Harold N Hillebrand)
- 353 Tilley, M P «I have heard of your paintings too» RESt 5, 1929,
S 312—317

- 354 Townsend, Charles L The Foes of Shakespeare Southwestern Bulletin, March 1928, S 1—16
- 355 Tienner, Anne The Sea in English Literature London, Hodder & Stoughton 1926 — Rez MLN 43, 1928, S 568 (M B Ruud)
- 356 Villeroy, A Shakespeare et nous Revue de France 2 Dez 1928
- *357 Walzel, Oskar Der Kritiker Lessing und Shakespeare Jb 65, N F 6, 1929, S 23—48
- 358 Ward, B M The Seventeenth Earl of Oxford, 1550—1604 London, J Murray 1928 XV, 408 S — Rez MLN 44, 1929, S 202—203 (E G) — MLR 24/2, April 1929 (W W Greg) — PhQu 8, 1929, S 223—224 (Roy J Deferrari)
- *359 Ward, B M Shakespeare and the Anglo Spanish War, 1585 to 1604 RAA 6, 1928/29, S 297—311
- 360 Webb, C C J Shakespeare and Religion Hibbert Journal 26, S 341—345
- 361 Weltzien, F The Elizabethan Age Leipzig, B G Teubner 1927 (= Teubners Kleine Auslandtexte für höhere Lehranstalten Abt 1 Groß britannien und die Vereinigten Staaten, hrsg von W Hubner, Heft 12) — Ref ZFEU 28, 1929, S 476—477 (M Weyrauch)
- 362 Williams, Charles A Myth of Shakespeare Oxford University Press 1928 146 S — Ref MLN 45, 1930, S 158 (E G)
- 363 Williamson, George Elizabethan Drama and its Classical Revival University of California Chron 31, 1929, S 251—258
- 364 Willoughby, Edwin E An Interruption in the Printing of the First Folio Library, N S 9, 1929, S 262—266 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 255 (Bernhard Beckmann)
- 365 Willoughby, Edwin E The Typography of the Act Heading of the First Folio RESt 5, 1929, S 198—200
- 366 Willoughby, Edwin E A Note on the Typography of the Running Titles of the First Folio Library, N S 9, March 1929
- 367 Willoughby, Edwin E A Note on the Pagination of the First Folio MLN 44, 1929, S 373—374
- 368 Wilson, John Dover The Elizabethan Shakespeare Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1929 London, H Milford 1929 27 S (= Proceedings of the British Academy Vol XV) — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 115—117 (Elise Deckner)
- 369 Wilson, Theodore H The Thurd Murderer English Journal 18, 1929, S 418—422
- 370 Winnunghoff, Elisabeth Das Theaterkostüm bei Shakespeare Diss Munster 1927 87 S — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 193—194 (W Keller) — Ref Arch 84 Jg, 156 Bd, 1929, S 908
- 371 Wolcken, Fritz Shakespeares Zeitgenossen in der deutschen Literatur Berlin, Junker & Dohnhaupt 1929 V, 80 S (= Neue Forschung Arbeiten zur Geistesgeschichte der germanischen und romanischen Völker, hrsg von H Hecht, F Neumann u R Unger, Bd 5) — Rez DLZ 51, 1930, S 553—556 (Moriz Enzinger)
- *372 Wolff, Karl Betrachtungen über Shakespeare Shakespeare Festspiele der Sächsischen Staatstheater Dresden 1930 Dresden, Druckerei der Baensch Stiftung 1930 77 S
- *373 Wolff, Max J Das englische Drama der Spätrenaissance GRM 18, 1930, S 150
- 374 The Year's Work in English Studies, Vol VIII 1927 Edited for the English Association by F S Boas and C H Herford Oxford University Press, London, H Milford 1929 386 S — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 248 (W Fischer)

V NACHTRÄGE

zu Werken, die bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind. Die eingeklammerte Nummer verweist stets auf den betr. Buchtitel der vorhergehenden Bibliographie, handelt es sich um eine Erscheinung früherer Jahre, so ist die entsprechende Bandzahl des Jahrbuchs der Buchnummer vorgesetzt. Rez oder Ref bedeutet, daß eine Besprechung bzw. ein Referat am angegebenen Ort zu finden ist.

(166) Addy Shakespeare's Puritan Relations 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 222 (Bernhard Beckmann)

(167) Albright Dramatic Publication in England 1927 — Ref Arch 84 Jg, 155 Bd, 1929, S 315—316 — E Studies 11, 1929, S 108—114 (H de Groot) — Shakespeare Review 1, 1928, S 44—45 (W B Kempling)

(65) Albright The Folio Version of «Henry V» 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 221 (Bernhard Beckmann)

(169) Allen Shakespeare, Jonson, and Wilkins as Borrowers 1928 — Rez LTS, April 5, 1928, S 255 — London Mercury 18, S 657—658 (John Freeman) — Nation & Ath 43, S 51—52 — N & Qu Vol 154, 1928, S 215 bis 216 — RAA 6, 1928/29, S 360—361 (F C Danchin) — Rev belge 7, S 1099—1100 (F Delatte) — RESt 6, 1930, S 98—100 (G B Harrison) — Shakespeare Review 1, 1928, S 49—52 (Geoffrey W Jaggard) — Ref SP 26, 1929, S 223 (Hardin Craig)

(170) Anderson Elizabethan Psychology and Shakespeare's Plays 1927 — Rez JEGPh 28, 1929, S 438—439 (Murray W Bundy) — LTS, April 19, 1928, S 293 — Shakespeare Review 1, 1928, S 275—276 (W B Kempling)

(226) Annual Bibliography of English Language and Literature, ed by Everett and Seaton, Vol VII (1926) 1927 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 146—152 (Gustav Binz)

(175) Baldwin The Organisation and Personnel of the Shakespearean Company 1927 — Rez Nation 126, S 492—493 (T M Parrot) — Shakespeare Review 1, 1928, S 204—205 (W B Kempling) — Yale Rev Nr 17, S 410 (Tucker Brooke) — Ref Theatre Arts Monthly 12, S 375—376 (D M Morton)

(186) Boas An Introduction to the Reading of Shakespeare 1927 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 107—111 (Else Deckner) — LZbl 79, S 448 — ZFEU 27, 1928, S 465 — Theatre Arts Monthly 12, S 375 (D M Morton)

(28) Bradby The Problems of Hamlet 1928 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 116—117 (Philipp Aronstein) — DLZ 49, 1928, S 2507—2509 (Bernhard Fehr) — London Mercury 18, S 541 (René Hague) — MLN 44, 1929, S 396—398 (Harold N Hillebrand) — RAA 6, 1928/29, S 359—360 (G Lambin) — Shakespeare Review 1, 1928, S 125—126 (W B Kempling)

(192) Bridges The Influence of the Audience on Shakespeare's Drama 1927 — Rez MLN 44, 1929, S 396—398 (Harold N Hillebrand) — RAA 6, 1928/29, S 438—439 (Maurice Castelain)

(198) Britannica Forster Festschrift 1929 — Rez DLZ 51, 1930, S 835—840 (Karl Brunner) — DNSpr 38, 1930, S 68—71 (Fritz Karpf) — ZFEU 28, 1929, S 631—632 (Hermann Jantzen)

(194) Brooke, St On Ten Plays of Shakespeare 1927 — Rez MLN 43, 1928, S 566 (H S V Jones) — Ref Theatre Arts Monthly 12, S 375 (D M Morton)

(195) Brooke, St Ten More Plays of Shakespeare 1927 — MLN 43, 1928, S 566 (H S V Jones) — Ref Theatre Arts Monthly 12, S 375 (D M Morton)

(63, 179) Brooke, T Shakespeare of Stratford 1926 — Rez Shakespeare Review 1, 1928, S 42 (W B Kempling) — Yale Review, N S 18, S 189—192 (Edwin Greenlaw) — Ref Arch 84 Jg, 155 Bd, 1929, S 316

(63, 195) Connes Le Mystère Shakespearien 1926 — Rez E Studien 64, 1929, S 129—130 (Max J Wolff) — RAA 6, 1928/29, S 170—172 (René Pruvost)

- (62, 34) van Dam The Text of Shakespeare's Hamlet 1924 — Rez ZFEU 27, 1928, S 467—469
- (162) Davies Notes upon some of Shakespeares Sonnets 1928 — Ref LTS, June 14, S 454
- (217) Dubeux Les traductions françaises de Shakespeare — Rez RAA 6, 1928/29, S 64—65 (A Brulé)
- (220) Eckhardt Das engl Drama der Reformation u der Hochrenaissance 1928 — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 197 (W Keller) — Ref Arch 84 Jg, 155 Bd, 1929, S 140—141
- (222) Ehot Shakespeare and the Stoicism of Seneca 1927 — Rez E Studies 10, 1928, S 79—87 (Mario Piaz) — Jb 65, N F 6 1929, S 190 bis 191 (W Keller) — LZbl 79, S 450 — Ref London Mercury 17, S 210 (D S Musky)
- (225) Essays and Studies by Members of the English Association Vol 13 — Rez RAA 6, 1928/29, S 75—76 (A Digeon)
- (226) Forsythe «The Merry Wives of Windsor» 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 219 (Bernhard Beckmann)
- (233) Fripp Shakespeares Staatford 1928 — Rez English Rev 47, S 118—119 — N & Qu Vol 154, S 305—306 — Shakespeare Review 1, 1928, S 120—121 (W B Kempling) — Ref LTS, May 17, 1928, S 380
- (235) Gaedick Der weise Narr in der engl Literatur 1928 — Rez DNSpr 37, 1929, S 250—252 (Robert Petsch) — E Studien 64, 1929, S 126 bis 128 (Eduard Eckhardt) — Ref ZFEU 27 1928, S 624—625
- (63, 74) Gaw The Origin and Development of 1 Henry VI 1927 — Rez JEGPh 28, 1929, S 557—561 (T W Baldwin) — MLN 44 1929, S 54 bis 56 (Robert Adger Law) — RESt 4, 1928, S 208—209 (W J Lawrence)
- (62, 140) Gilman Othello in French 1925 — Rez E Studien 65, 1930, S 106—107 (Max J Wolff)
- (241) Glode Szenen aus Shakespeares Dramen — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 188 (Elise Deckner)
- (238) Gordon Shakespeares English 1928 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 111—112 (A Eichler) — DNSpr 37, 1929, S 419—421 (Fritz Kauff) — Jb 65, N F 6, 1929, S 191—192 (W Keller) — LTS, June 21, 1928, S 465 — Nation & Ath 43, S 679 (Leonard Woolf) — RAA 6, 1928/29, S 63—64 (Jules Derocquigny) — Shakespeare Review 1, 1928, S 271—272 (W B Kempling)
- (242) Granville Barker Prefaces to Shakespeare 1927 — Engl Rev 46, S 115—116 (V R) — LTS, July 5, 1928, S 493—495 — London Mercury 18, S 441—442 (Frank Birch) — RAA 5, 1927/28, S 468—472 (Emile Legouis) — Shakespeare Review 1, 1928, S 46 (W B Kempling)
- (63, 221) Gray A Chapter in the Early Life of Shakespeare 1926 — Ref MLN 43, 1928, S 144 (Louis B Wright)
- (244) Gray How Shakespeare «Purged» Jonson 1928 — Rez LTS May 3, 1928, S 380 — N & Qu Vol 154, S 378, u Vol 155, S 46 — Shakespeare Review 1, 1928, S 272—273 (W B Kipling) — LTS, Oct 11, 1928, S 736 (M P Tilley) — Ref Saturday Rev 145, S 639
- (251) Greg Principles of Emendation in Shakespeare 1928 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 106—107 (H T Price) — Jb 65, N F 6, 1929, S 192—193 (W Keller) — LTS, Oct 4, 1928, S 705 — London Mercury 19, S 210 (René Hague) — N & Qu Vol 155, 1928 S 378
- (252) Griffith Iconoclastes 1927 — Rez LTS, Jan 10, 1928, S 25 — London Mercury 18, S 441 (Frank Birch) — Ref SP 26, 1929, S 229 (Hardin Craig)
- (256) Gundolf Shakespeare 1928 — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 189 bis 190 (W Keller) — N Jb 5, 1929, S 359 (Walter Hubner)
- (62, 369) Haines Shakespeare in France 1925 — Rez DLZ 49, 1928, H 49 (Bernhard Fehr)
- (259) Harris Shakespeares 1928 — Rez DL 30, S 424—425 (Albert Ludwig) — Hochland 25, 9, S 326—329 (Karl Schaezler) — Kunstwart 41, S 272—273 (Eberlein)

- (261) Harrison England in Shakespeare's Day 1928 — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 206 (W Keller)
- (263) Hasselkuß Der Petrarkismus in der Sprache der engl. Sonett-dichter 1927 — Rez E Studies 11, 1929, S 225—227 (Mario Praz) — Jb 65, N F 6, 1929, S 196 (W Keller)
- (266) Herford The Post-War Mind of Germany 1927 — Rez MLN 44, 1929, S 61—63 (Ernst Feise) — MLR 23, 1928, H 3 (J G Robertson) — Ref ZFEU 28, 1929, S 551—552 (Hermann Jantzen)
- (63, 88) Hochgesang Wandlungen des Dichtstils 1926 — Rez Zs f roman Philol 48, H 5/6 (Leo Jordan)
- (131) Hulsman Metaphern in Shakespeares «Romeo and Juliet» 1927 — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 194 (W Keller)
- (63, 271) Hummel A Shakespeare Reader 1926 — Ref E Studien 64, 1929, S 163 (O Glode)
- (62, 417) Kellner Restoring Shakespeare 1925 — Rez DNSpr 36, 1928, S 530—533 (W Fischer)
- (113) Kroepelin Viel Lärm um Nichts 1927 — Rez DNSpr 37, 1929, S 333—334 (Otto Weidenmüller) — E Studien 65, 1930, S 105—106 (A Eichler)
- (62, 430) Kuhl Shakespeare's «Lead Apes in Hell» 1925 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 51—54 (Elise Deckner)
- (286) Kuhl Contemporary Politics in Elizabethan Drama 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 222 (Bernhard Beckmann)
- (289) Lawrence The Physical Conditions of the Elizabethan Public Playhouse 1927 — Rez JEGPh 28, 1929, S 433—437 (Joseph Quincy Adams) — LTS, July 5, 1928, S 493—494 — Shakespeare Review 1, 1928, S 119—120 (W B Kemping) — Ref Rev belge 7, S 1098 (F Delatte) — Theatre Arts Monthly 12, S 375 (D M Morton)
- (291) Lawrence Shakespeare's Workshop 1928 — Rez LTS, Aug 9, 1928, S 578 — New Adelphi 1928, S 158 (J M Murry) — RAA 6, 1928/29, S 359—360 (G Lambin) — Shakespeare Review 1, 1928, S 354—356 (W B Kemping) — Ref English Rev 47, S 492—493 — London Mercury 19, S 210—211 (René Hague) — Saturday Review 146, S 128
- (294) Lewis The Lion and the Fox 1927 — Rez E Studies 10, 1928, S 1—3 (Mario Praz) — RAA 5, 1927/28, S 53—54 (A Feuillerat)
- (99a) Luthicum «My Jewish Gabardine» 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 219 (Bernhard Beckmann)
- (296) Longworth Shakespeare, Actor-Poet 1927 — Rez English Rev 46, S 246—247 — LTS Feb 2, 1928, S 75 — London Mercury, 17, S 474 bis 475 (D S Mursky) — Theatre Arts Monthly 12, S 151—152 — Yale Review, N S 17, S 409—410 (Tucker Brooke)
- (59/60, 9010) Lucas Seneca and Elizabethan Tragedy 1922 — Ref Arch 84 Jg, 155 Bd, 1929, S 141—142
- (42) Mackail The Text of Hamlet I, II, 129 1928 — Rez LTS, Nov 1, 1928, S 806 (John Dover Wilson) — ebda Nov 15, 1928, S 859 (Mark Hunter) — ebda Nov 22, S 910 (Wilhelm Marschall) — ebda Nov 29, S 938 (Marshall Montgomery)
- (44) Malone More Etymologies for Hamlet 1928 — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 220—221 (Bernhard Beckmann)
- (46) Marschall Die neun Dichter des Hamlet 1928 — Ref MLN 44, 1929, S 485 (Harry Morgan Ayres)
- (308) Mégroz Shakespeare as a Letter Writer 1928 — Rez LTS, March 15, 1928, S 185 — Shakespeare Review 1, 1928, S 122—123 (W B Kemping)
- (815) Moosmann Englische Literaturstunden auf der Oberstufe — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 91—93 (Heinrich Nidecker) — DNSpr 36, 1928, S 466—467 (Karl Ehrke)
- (50) Murry A Shakespeare Problem 1928 — Rez LTS, Aug 2, 1928, S 568 (G Wilson Knight) — ebda Aug 9, 1928, S 581 (William Poel) — ebda Aug 16, S 593 (Edgar I Fripp)

- (323) Nicoll *The Development of the Theatre* 1927 — Rez MLN 40, 1929, S 486—487 (Louis B Wright) — *Saturday Rev of Literature* 4, S 842 (D M Oenslager)
- (325) Nicoll *Studies in Shakespeare* 1928 — Rez LTS, May 31, 1928, S 410 — *London Mercury* 17, S 712—713 (René Hague) — MLN 44, 1929, S 56—58 (Harry Morgan Ayres) — *Nation & Ath* 42, S 908 (Bonamy Dobrée)
- (63, 287) Northup *A Register of Bibliographies* 1925 — Rez MLN 44, 1929, S 410—412 (Tom Peete Cross)
- (333) Praz *Macchiavelli and the Elizabethans* 1928 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 121—123 (S B Liljegen) — Jb 65, N F 6, 1929, S 203 bis 204 (W Keller) — RAA 6, 1928/29, S 358—359 (A Brulé)
- (63, 298) Ranne *Scenery in Shakespeare's Plays* 1926 — Rez RAA 5, 1927/28, S 566—567 (Georges Meyer)
- (63, 300) Reed *Songs from the British Drama* 1925 — Rez MLN 43, 1928, S 207—208 (Henry Ten Eyck Perry)
- (63, 148) Robertson *The Problems of the Shakespeare Sonnets* 1926 — Rez RAA 5, 1927/28, S 260—262 (Charles Marie Garnier)
- (343) Rothe *Gründe, die gegen eine Neuübersetzung Shakespeares sprechen* 1927 — Rez Der Neue Weg 57, 9 (Emil Lind) — *Die Szene* 18, S 42—46 (Alfred Schirokauer *Die Aufwertung Shakespeares*)
- (345) Sack *Darstellerezahl und Rollenverteilung bei Shakespeare* 1928 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 114—115 (Helene Richter) — *E Studien* 65, 1930, S 107—108 (Max J Wolff) — Jb 65, N F 6, 1929, S 193 (W Keller) — Lbl 50, 1929, S 428—429 (H M Flasdick) — Ref ZFEU 28, 1929, S 151
- (346) Salditt *Hegels Shakespeare Interpretation* 1927 — Ref ZFEU 28, 1929, S 305—306 (H Jantzen)
- (348) Schelling *Shakespeare and Demi-Science* 1927 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 324—326 (Levin L Schucking) — RAA 5, 1927/28 S 468 bis 472 (Emile Legouis) — *Shakespeare Review* 1, 1928, S 202—203 (W B Kempling) — *Yale Review*, N S 17, S 409 (Tucker Brooke)
- (63, 318) Schucking *Charakterprobleme bei Shakespeare* 2 Aufl 1927 — Rez DNSpr 37, 1929, S 337—342 (Helene Richter) — Lbl 49, 1928, S 419—420 (Florian Asanger) — RAA 5, 1927/28, S 358—359 (A Koszul) — *Revue Germanique* 19, I, S 87 (L M)
- (356) Schucking *Die Familie im Puritanismus* 1929 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 129—133 (Herbert Schoffler) — DLZ 50, 1929, H 20 (Herbert Schoffler) — *E Studien* 65, 1930, S 164—167 (Friedrich Depken) — MLR 24 April 1929, H 2 (G C Moore Smith) — N Jb 5, 1929, S 359—360 (Walter Hubner) — Ref ZFEU 28, 1929, S 470—471 (H Jantzen)
- (359) Sessely *L'Influence de Shakespeare sur Alfred de Vigny* 1927 — Rez *Revue Critique* 62, S 315—316 (Pierre Martino)
- (63, 316) *Shakespeare Jahrbuch*, 62 Bd 1926 — Rez DNSpr 37, 1929, S 160—162 (Marie Schutt) — *E Studien* 63, 1928/29, S 107—110 (A Eichler) — RAA 5, 1927/28, S 256 (A Koszul)
- (361) *Shakespeare Jahrbuch*, 63 Bd 1927 — Rez DNSpr 37, 1929, S 160—162 (Marie Schutt) — *E Studien* 65, 1930, S 100—104 (A Eichler) — LTS, May 3, 1928, S 335 — MLN 44, 1929, S 56—58 (Harry Morgan Ayres) — Ref RAA 6, 1928/29, S 62—63 (G Lambin)
- (362) *Shakespeare Jahrbuch*, 64 Bd 1928 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 123—127 (J Hedbavny) — DL 31 Jg, 1929, S 733—734 (Albert Ludwig) — LZbl 79, S 2015 — Ref Arch 84 Jg, 155 Bd, 1929, S 143 bis 144 — MLN 44, 1929, S 485 (Harry Morgan Ayres) — ZFEU 28, 1929, S 151—152
- (63, 323) Sisson *Shakespeare in India* 1926 — Rez Jb 65, N F 6, 1929, S 216—217 (Richard Schmidt)
- (102) Small *Shakespearean Character Interpretation* 1927 — Rez MLN 44, 1929, S 54—56 (Robert Adger Law) — Mus 35, 1927/28, H 6
- (363) Smart *Shakespeare Truth and Tradition* 1928 — Rez LTS, April 12, 1928, S 268 — *London Mercury* 18, S 657 (John Freeman) —

Manchester Guardian Weekly 18, S 273 (H B C) — Shakespeare Review 1, 1928, S 118—119 (W B Kempling)

(364) Smith, R M Shakespeare in the 19th Century 1928 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 99—101 (H T Price) — DLZ 50, 1929, H 32 — LTS, Sept 27, 1928, S 683 — Library, N S 9, S 223 (J D W) — London Mercury 19, S 105 (John Freeman) — MLN 44, 1929, S 270—271 (Hazelton Spencer) — Nation & Ath 43, S 427 (Leonard Woolf) — N & Qu Vol 155, 1928, S 90 — RAA 6, 1928/29, S 444 (A Digeon) — Shakespeare Review 1, 1928, S 269—271 (W B Kempling)

(367) Spencer Shakespeare Improved 1927 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 299—304 (Albert Eichler) — JEGPh 28, 1928, S 138—139 (Robert Adger Law) — LTS, July 5, 1928, S 493—494 — Manchester Guardian Weekly 18, 172 (A N M) — PhQu 7, 1928, S 318—319 (Bartholow V Crawford) — Shakespeare Revue 1, 1928, S 356—357 (W B Kempling)

(371) Steele Plays and Masques at Court 1926 — Rez MLN 43, 1928, S 492—493 (Louis B Wright)

(373) Stoll Shakespeare Studies 1927 — Rez LZbl 79, S 448 (W Frieser) — Yale Review, N S 17, S 406—408 (Tucker Brooke)

(62, 592) Studies in Shakespeare, Milton, and Donne 1925 — Rez JEGPh 28, 1929, S 561—562 (Harris Fletcher)

(375) Tannenbaum The Booke of Sir Thomas More 1927 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 362—364 (Eilert Ekwall) — E Studien 63, 1928/29, S 428—429 (Eduard Eckhardt) — E Studien 11, 1929, S 73—74 (Marno Praz) — JEGPh 28, 1929, S 555—557 (Robert Adger Law) — Library, N S 9, S 202—211 (W W Greg) — Shakespeare Review 1, 1928, S 43—44 (W B Kempling) — Yale Review, N S 17, S 409 (Tucker Brooke)

(376) Tannenbaum Problems in Shakespeare's Penmanship 1927 — Rez London Mercury 19, S 209—210 (René Hague) — Manchester Guardian Weekly 19, S 73 (H B C) — Shakespeare Review 1, 1928, S 42—43 (W B Kempling) — Yale Review, N S 17, S 408 (Tucker Brooke) — Dazu LTS, Jan 12, 1928, S 28 (Tannenbaum)

(378) Tannenbaum More About the Booke of Sir Thomas Moore 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 222—223 (Bernhard Beckmann)

(103) Taylor Is Shakespeare's Antonio the «Weeping Philosopher» Herakitus? 1929 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 219 (Bernhard Beckmann)

(383) Thorndike Shakespeare in America 1927 — Rez London Mercury 18, S 440—441 (Frank Burch) — MLN 44, 1929, S 396—398 (Harold N Hillebrand) — RAA 6, 1928/29, S 62 (G Lambin) — Shakespeare Review 1, 1928, S 123—124 (W B Kempling) — Ref Theatre Arts Monthly 12, S 375 (D M Morton)

(384) Thume Geschichte des Gemebegriffs in England 1927 — Rez JEGPh 28, 1929, S 314—315 (E C Knowlton) — Leuvenische Bydragen 19, H 3/4, Bijblad (T D) — Mus 36, 1928/29, S 187 (A C E Vechtman-Veth) — ZFEU 28, 1929, S 391 (Karl Arns)

(63, 347) Tilley Elizabethan Proverb Lose in Lyly's «Euphues» 1926 — Rez DNSpr 37, 1929, S 604 (W Fischer)

(389) Turner Irony in English Literature 1926 — Rez MLN 43, 1928, S 355—356 (R[aymond] D H[avens])

(68) Ward The Famous Victories of Henry V 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 222 (Bernhard Beckmann) — SP 26, 1929, S 221 (Hardin Craig)

(148) Wecter Shakespeare's Purpose in «Timon of Athens» 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 221 (Bernhard Beckmann)

(394) Willoughby The Heading «Actus Primus, Scaena Prima» in the First Folio 1929 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 225 (Bernhard Beckmann)

(62, 636) Witherspoon The Influence of Robert Garnier on Elizabethan Drama 1924 — Rez Lbl 50, 1929, S 185—186 (W Fischer)

(400) Wolff Die Renaissance in der engl Literatur 1928 — Rez Angl Beibl 40, 1929, S 121—123 (S B Luljegen) — Lbl 50, 1929, S 25—26 (W Schürmer) — LZbl 79, S 1718

- (4) Works Insel Shakespeare Der Kaufmann von Venedig 1927 — Ref ZFEU 28, 1929, S 550—551 (H Jantzen)
- (6) Works Kingsway Shakespeare 1928 — Rez DNSpr 37, 1929, S 159—160 (Walther Ebusch) — Ref ZFEU 28, 1929, S 550 (H Jantzen)
- (62, 9) Works The New Shakespeare Measure for Measure 1922 — Rez Angl Beibl 41, 1930, S 103—104 (H Jantzen)
- (7) Works The New Shakespeare 1928 — Rez English Rev 46, S 744 — LTS, May 17, 1928, S 374 — ebda May 24, S 396 (W W Greg) — ebda June 7, S 430 (Peter Alexander) — ebda June 21, S 468 — N & Qu Vol 154, S 396 — RAA 6, 1928/29, S 264—266 — Angl Beibl 40, 1929, S 104—106 (H T Price)
- (10) Works A New Variorum Edition, ed by Furness 1928 Coriolanus — Rez LTS, July 19, 1928, S 532 — ebda Aug 2, S 568 (Katharina A Esdaile) — Saturday Rev of Literature 5, S 220 (Homer E Woodbridge) — Shakespeare Review 1, 1928, S 197—198 (W B Kempling) — Theatre Arts Monthly 12, S 689—690
- (13) Works, ed by Wilson 1928 — Rez LTS, March 8, 1928, S 166 — Manchester Guardian Weekly 18, S 272 (C H H)
- (14) Works The Yale Shakespeare Richard III 1927 — Ref Arch 84 Jg, 155 Bd, 1929, S 316
- (408) Wright Vaudeville Dancing and Acrobatics in Elizabethan Play 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 225 (Bernhard Beckmann)
- (409) Wright The Scripture and the Elizabethan Stage 1928 — Ref Jb 65, N F 6, 1929, S 225 (Bernhard Beckmann)
- (63, 643) The Year's Work in English Studies, Vol V 1926 — Rez Lbl 49, 1928, S 413—415 (Hermann M Flasdieck)
- (411) The Year's Work in English Studies, Vol VI 1927 — Rez DLZ 49, 1928, Nr 30 (Henry Ludeke)
- (412) The Year's Work in English Studies, Vol VII 1928 — Rez DNSpr 37, 1929, S 418—419 (Fritz Karpf) — MLN 44, 1929, S 557—558 (R S Crane) — MLR 23, 1928, S 518 (C J S) — N & Qu Vol 154, S 234 — RAA 6, 1928/29, S 74—75 (L Cazamian) — Ref LTS, March 15, 1928, S 190
- (413) Zachrisson The English Pronunciation at Shakespeare's Time 1927 — Rez E Studien 63, 1928/29, S 406—408 (W Franz) — LTS, Oct 18, 1928, S 752 — Manchester Guardian Weekly 18, S 213 (H B C) — Mus 36, 1928/29, S 235—237 (B A P van Dam) — RAA 6, 1928/29, S 437—438 (J Delcourt)

VI MISZELLEN

- *I Arns, Karl Nekrolog Ellen Terry Jb 65, N F 6, 1929, S 184 bis 188
- *II Bihl, Josef Wilhelm Franz zum 70 Geburtstag, 24 März 1929 E Studien 63, 1928/29, S 460—468
- *III Preisfrage der Universität Groningen über den Einfluß von «The true Chronicle History of King Leir and his three Daughters» auf Shakespeares «King Lear» E Studien 10, 1928, S 73
- *IV La représentation du Premier Hamlet au Théâtre de l'Avenue RAA 6, 1928/29, S 190
- *V Mack, Albert Zum 70 Geburtstag und zur Emeritierung von Dr Wilhelm Franz, ord Prof der engl Philologie an der Universität Tübingen, dargebracht von einstigen Schülern ZFEU 28, 1929, S 81—82
- VI L L Schucking sprach «Über die Überlieferung des Hamlet Textes» in der Sitzung der Phil hist Klasse der Sachs Akademie der Wiss zu Leipzig am 22 Februar 1930 — Ref DLZ 51 1930, S 621—622
- VII In Stratford on Avon wurde am 2 Juli 1929 der Grundstein für das «Shakespeare Memorial Theatre» gelegt Ref N Jb 5, 1929, S 632
- VIII Shakespeare Festspiele des Dresdener Staatl Schauspielhauses vom 28 Juni bis 6 Juli 1930

- IX** The Jubilee in Honour of Shakespeare LTS, 1929, Nr 1, S 420
***X** Nachruf auf Prof Albert Harris Tolman (gest 25 Dez 1928) MPH
 26, 1928/29, S 371

Register

zur Bibliographie 1928—1929

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, die durch die vorliegende Bibliographie des Jahrbuchs fortlaufend numeriert sind die römischen Zahlen verweisen auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miscellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich weg gelassen worden, es ist aber die Benennung «Works, Werke Sonnets» stets als «Shakespeare's Works» aufzufassen In allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt Für die einzelnen Werke haben wir die Abkürzung «Sh» sind die unten angegebenen üblichen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden und zwar, um ihre Zahl nicht allzusehr anwachsen zu lassen die englische Bezeichnung auch dort wo es sich um Übersetzungen in andere Sprachen handelt jedoch ist in einem solchen Fall die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht So findet man «Els Sonets de Shakespeare Traducció completa de Carme Montoriol Puig» unter «Sonn (Ed Puig) katalan» Im übrigen verweisen die jedem Titel beige fügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie

Abkürzungen

A W (All's Well)	M N D (A Midsummer Night's Dream)
A and C (Antony and Cleopatra)	M Ado (Much Ado About Nothing)
A Y L I (As You Like It)	Oth
C of Errors (Comedy of Errors)	Pericl
Cor (Cornelius)	Rich II
Cymb (Cymbeline)	Rich III
Hamlet (Hamlet)	R and J (Romeo and Juliet)
1 Hen IV	T of Sh (Taming of the Shrew)
2 Hen IV	Temp
Hen V	T of A (Timon of Athens)
1 Hen VI	T A (Titus Andronicus)
2 Hen VI	Tr and C (Troilus and Cressida)
3 Hen VI	T N (Twelfth Night)
Hen VIII	T G of V (Two Gentlemen of Verona)
John	W T (Winter's Tale)
J C (Julius Caesar)	
Lear	Lucr
L L L (Love's Labour's Lost)	P P (Passionate Pilgrim)
Macb	Sonn (Sonnets)
M for M (Measure for Measure)	T N K (Two Noble Kinsmen)
M of V (The Merchant of Venice)	V and A (Venus and Adonis)
M W of W (The Merry Wives of Windsor)	

Adams, J Qu. (Ed.) s Hamlet
 — — — Life of W Sh 139
 Addy, S O (Golding Rez) 216
 Albright, E M Sh's Puns on «Bonds»
 140
 Alexander, P Henry VI and Rich III
 57 u 103
 — — Tr and C 1609 116
 Allen, P Originals of Ophelia 27
 — — Sh and Chapman as Topical
 Dramatists 141
 — — Sh and Chapman 142
 — — s James, R 285
 A W (Ed by A Quiller-Couch)
 5
 Anheißer, S (Hrsg.) s Cymb
 Annual Bibliography VIII 143
 — — IX 144

A and C (Ed by J D Wilson) 13
 — — — s Latymer
 — — — s Simpson, L
 — — — s Stoll, E E
 Arns, K Londoner Theater 145
 — — Londoner Theater 146
 — — Ellen Terry I
 — — (Handbuch der Englandkunde
 Rez) 218
 — — (Nicoll Rez) 279
 Aronstein, Ph Dramatik 147
 — — D engl Renaissancedrama 148
 — — Patriotismus u Staatsgefühl d
 Engländer 149
 — — (Constantin Weyer Rez) 186
 — — (Cromwell Rez) 192
 Arthur Hutchinson Sh on the Screen
 150

- Asanger, F (Ruhmann Rez) 298
 Ashton, J W John A Kent and John a Cumber 151
 A Y L I (Ed by R Burton, G H Gordon, C T Omons) 11
 — — — (Ed by Quiller Couch and Wilson) 5
 — — — (Ed by J D Wilson) 13
 — — — s Babcock, R W
 — — — s Eichler, A
 — — — s Elkins, P
 — — — s Tannenbaum, S A
 — — — s Tilley, M P
 Aynard, J (Ed) s Temp
 Babcock, R W A Y L I III, II 17
 — — — R and J I, IV, 86 104
 — — — Bibliogr of 18th Century Criticism of Sh 152
 — — — Bibliogr of Sh Criticism in the 18th Century 153
 — — — Richardson's Criticism of Sh 154
 A Bacoman Encyclopedia Wanted 155
 Bailey, J Sh 156
 Baker, A E A Sh Dictionary 157
 Baker, H T Note on Hen V 53
 — — — «A Wide Sea of Wax» 113
 — — — T N I, I, 8 122
 Baldwin, St s Bailey, J 156
 Baldwin, Th W (Ed) s C of Errors
 — — — Texts and Prompt Copies 58
 — — — (Chambers Rez) 59
 Barker, F G (Ed) s Woorks 2
 Barnard, F P The Whitewashing of King John by Sh 66
 Bartlett Autograph Material by Sh's Fellow Dramatists 158
 Barton, D P Links between Sh and the Law 159
 Baskervill, Ch R The Elhaz Jig and Related Song Drama 160
 Baty, G Visage de Sh 23
 Baugh, A C American Bibliogr 1928 161
 — — — American Bibliogr 1929 162
 — — — (Annual Bibliogr Rez) 143
 Baum, P F (Ruhmann Rez) 298
 Beck, J M s Barton 159
 Beckmann, B Zeitschriftenschau 163
 — — — (Alexander Rez) 116
 — — — (Gray Rez) 88
 — — — (Parrot Ref) 71
 — — — (Willoughby Ref) 364
 Benedetti, A Ordine dei sonetti di Sh 129
 Bentley, G E Sh's Fellows 164
 — — — Actors of the Elhaz Period 165
 — — — Records of Players 166
 — — — (Nunzezer Rez) 281
 Bergdol, E Hamlets Name 29
 Bethurum, D The Immortal Word smith 167
 Bihl, J W Franz II
 Bing, J Shs Sommernatsdrøm 95
 Blankenfeld, F Hamlet 30
 Blunden, E Sh's Significances 168
 Boas F S The Year's Work VIII 373
 — — — Sh Societies 169
 Boas, G Sh and Christianity 170
 Bode, E Gesch d engl Lit 171
 Boggs R S La Mujer mandona de Sh 172
 Bohthingk A Gundolfs «Sh» 173
 Bolton, J S G The Authentic Text or T A 114
 — — — Two Notes on T A 115
 Bottger, H The English Drama 174
 Bradby G F About Sh and his Plays 175
 — — — Studies in Sh 176
 Brandl, A Shs Heirat 177
 — — — Sh Leben, Umwelt, Kunst 178
 — — — (Scripture Rez) 307
 — — — (Tannenbaum Rez) 342
 Breton, N Melancholike Humours 179
 Brill R (Glode Rez) 215
 — — — (Ost Rez) 285
 Brooke, T The Sh Songs 180
 Brown, B D Prototypes of Lorenzo and Jessica 89
 Brugmans, H (Jan Rez) 62
 — — — (Soons Rez) 64
 Brulé, A (Lafourcade Rez) 246
 — — — (Mee Rez) 264
 Brunner, K D Lear Text des Burg theaters 76
 — — — (Platter Rez) 289
 Burton, R (Ed) s Works 11
 Cady, F W Sh Views Old Age 181
 Camden, C Marlowe and Elhaz Psychology 182
 Campbell, A Y Problems of Hamlet 31
 Chambers, Sir E K Actors' «Gag» in Elhaz Plays 59
 Charlton, H B Sh Politics and Politicians 183
 Chassé, Ch Les Textes de Hamlet 32
 Chaumié, E (M, M Rez) 257
 Chesterton, A K Sh Review 315
 Chevalley, A Les deux Hamlet 33
 — — — (Strachey Rez) 339a
 Cian, V Un articolo shakespeariano di Ugo Foscolo 184
 C of Errors (Ed by Th W Baldwin) 22
 — — — (Ed by H Farjeon) 3
 Connes, G Du nouveau sur De Vere 185
 Constantin-Weyer, M W Sh 186

- Cowl, R P Sources of the Text of
Hen IV 52
— — — Authorship of «Pericl» 102
Craig, H Theory of the Engl Re
naissance 187
— — Sh and Formal Logic 188
— — Recent Lit of the Engl Re
naissance 189
— — (Bentley Ref) 164
— — (Golding Ref) 216
Craß, E England im elisab u purit
Zeitalter 190
Croll, M W (Ruhmann Rez) 298
Croce, B Un viaggiatore in Italia 191
Cromwell, O Th Heywood 192
Cymb (Hrsg v S Anheißer) 23
— (Hrsg v Schucking Schaubert,
Tempelklassiker) 12
— s Law, R A
Dam, B A P van Alleyn's Player's
Part of Greene's «Orlando Furioso»
193
— — — — (Platter Rez) 289
— — — — (Works Rez) 5
Danchin, F C (Works Rez) 5
Danton, G H Germany Ten Years
After 194
Darton, F J H (Ed) s Lear
Daugherty, G H jr Sh as a Mil-
itary Critic 195
Deckner, E (Blunden Rez) 168
— — (Charlton Rez) 183
— — (Wilson Rez) 368
Deetjen, W Die 65 Hauptvers d
Deutschen Sh Ges 196
— — Goethe u Tiecks elisabethan
Studien 197
— — Zuwachs d Bibl d Deutschen
Sh Ges 198
Deferrari, R J (Ward Rez) 358
Delatte, F (Works Rez) 5
Dibelius, W England 199
— — (Handbuch der Englandkunde
Rez) 218
Dyeon, A (Annual Bibliogr VIII
Rez) 143
Domann, W (Hummel Rez) 230
— — (J C, hrsg v Heinrich Rez)
69
— — (Lamb Rez) 247
— — (Mach, hrsg v Ruemann Ref)
81
— — (M of V, ed Richter Rez) 88
Doorn, W van (Ruhmann Rez) 298
Doran, M Henry VI, Parts II and III
60
Dost, G D neue dramatische Geist in
England 200
Douglas, M W An Anti Sh Ency
clopedia 201
Durham, W H M for M as Measure
for Critics 86
Dybowski, R O Angli i Anglikah 202
Eckhardt, E Rolle des Thersites in
Tr and C 117
— — (Cromwell Rez) 192
Ehrke, K (Handbuch d England
kunde Rez) 218
Eichler, A L L L u A Y L I als
Hofaufführungen 18 u 79
— — (Morsbach Rez) 273
Eliot, J The Parlement of Prathers
203
Elkins, P Figuren zu A Y L I 19
Elison, L M Elizab Drama 204
Emerson, R W Sh 205
Enzinger, M (Mahr Rez) 259
— — (Wolcken Rez) 371
Everett, D s Annual Bibliogr 143
Faggi, A Il Foscolo e l'Amleto 34
Fairchild, A H R Fighting in the
Churchyard 85
Falke, K Kainz als Hamlet 86
Farjeon, H (Ed) s Works 3
Fehr, B D Sh Erlebnis i d engl
Romantik 206
— — s Keller, W 240
— — (Spurgeon Rez) 330
Feise, E (Danton Rez) 194
Fenton, M C (Baker Rez) 122
Ferguson, A S (Allen Rez) 142
Fischer, W (Grenzmann Rez) 61
— — (Jan Rez) 62
— — (The Year's Work VIII Rez)
374
Flasdieck, H M (Annual Bibliogr
VIII Rez) 143
Forsythe, R S (Aronstein Rez) 148
Fort, J A Notes on Sh's Sonn 180
— — — Date of Sh's 107th Sonn 181
— — — Time Scheme for Sh's Sonn
132
Fouquet, K Ayres «Sidea», Sh s
Temp u d Marchen 111
Francke, L Tr and C in Dresden 118
Francke, O J C in Weimar 70
Franz, W (Aronstein Rez) 148
Friedell, E Sh 207
Fries, C Schillerianum 208
Frupp, E I Sh 209
— — — Sh's Haunts near Stratford
210
G, E (Hebel Hudson Ref) 224
— — (Potter Ref) 291
— — (Ward Rez) 358
— — (Williams Rez) 362
Garnier, Ch M E Dowden 211
Geisler, A Tamburlaine Rolle 212
Gerstenberg, E Sh im Rahmen d
engl Renaissance 213

- Glanzer, K Unser Verhältnis zu Sh 214
 Glode, O Szenen aus Sh s Dramen 215
 — (Bottger Rez) 174
 — Mohrbutter Rez) 270 u 271
 — (Schultze Rez) 305
 Golding, S R R Wilson and «Sir Thomas More» 216
 Gordon, G St (Ed) s Works 11
 Gouhier, H Haml 37
 Gray, H D (Ed) s M Ado 96
 — — — Reconstruction of a Lost Play 38
 Greg, W W (Tannenbaum Rez) 342
 — — (Ward Rez) 358
 Grenzmann, W D Jungfrau von Orléans i d Dichtung 61
 Grimm, C v In Sachen Shylock gegen Antonio 90
 Groninger Preisfrage III
 Groot, H de (Works Rez) 5
 Grosse, G A Sh Allusion 217
 Groth, E (Alexander Rez) 57 u 103
 Gundolf, F Sh s Macb 82
 Hanes, C R (Manwaring Rez) 260
 Hamel, A s Emerson 205
 Haml (Ed by Adams) 25
 — (Ed by Burton, Gordon, Omons) 11
 — (Ed Piccol) 26 (ital)
 — s Allen, P
 — s Baty, G
 — s Bergdol, E
 — s Blankenfeld, F
 — s Campbell, A Y
 — s Chassé, Ch
 — s Chevalley, A
 — s Faggi, A
 — s Fairchild, A H R
 — s Falke, K
 — s Gouhier, H
 — s Gray, H D
 — s Hauptmann, G
 — s Kalepky, Th
 — s Keßler, H
 — s Lawrence, W J
 — s McCarthy, E E
 — s Ramello, G
 — s Rea, J D
 — s Saenger, E
 — s Schaubert, E v, 47 u 48
 — s Ward, H G
 — s Willoughby, E E
 — s Wyrsh, J
 — Représentation du Premier Haml IV
 Handbuch der Englandkunde 218
 Haraszti, Z Sh in Hungary 219
 Harmatopagos Tr and C «My Sacred Aunt» 119
 Harrison, G B (Ed) s Works 6
 — — — The Mortal Moon 133
 — — — An Elizab Journal 220
 — — — s Breton 179
 — — — (Allen Rez) 141
 — — — (Nungezer Rez) 281
 — — — (Scott Rez) 136
 Harrison, R C Walt Whitman and Sh 221
 Harrison, T P Oth as a Model for Dryden 98
 Hartl, E Sh Bibliographie 1927 bis 1928 222
 Hatzfeld, H (Michels Rez) 267
 Hauer, K (Hrsg) s Sonn
 Hauptmann, G Haml in neuer Gestalt 39
 Havens, G R, and Torrey, N L Voltaire's Books 223
 Havens, R D (Spurgeon Rez) 330
 Hebel, J W, and Hudson, H H Poetry of the English Renaissance 224
 Hecht, Hanna D «Sturm» als Fest aufführung 112
 Hecht, Hans (Hrsg) s Platter 289
 Heinrich (Hrsg) s J C
 Heise, W (Hrsg) s Works 4
 Held, B (Hauptmann Rez) 39
 Helsztyński, St (Lyboski Rez) 202
 Hen IV s Cowl R P
 Hen V (Ed by R Burton, G St Gordon, C T Omons) 11
 — — s Barker, H T
 — — s Porter, C E
 — — s Sharpe, R B
 — — s Yvon, P
 Hen VI s Alexander, P
 — — s Baldwin Th W
 — — s Chambers, Sir E K
 — — s Doran, M
 — — s Grenzmann, W
 — — s Jan, E v
 — — s Klempeier, V
 — — s Soons, J J
 Hen VIII s Law, R i
 Herford, C H The Year's Work VIII 373
 Herrmann, H Macb, eine Interpretation 88
 Herzog, P Der untragische Sh 225
 Heurgson, J (Übers) Strachey (frz) 339b
 Hillebrand, H N (Thorpe Rez) 352
 Hoffmann Harnisch, W Sh der Guckkastenbühne 226
 Holmes, E Elizab Imagery 227
 Holzhausen, W Übersee im Elisab Drama 228
 Horn, K. (Bode Rez) 171

- Horn, W Kinder des Macb 84
 Hubner, W (Aronstein Rez) 148
 — — (Handbuch der Englandkunde Rez) 218
 — — (McKnight Rez) 258
 — — (Ruhrmann Rez) 298
 Hudson, H H s Hebel, J W
 Hughes, G Story of the Theatre 229
 Hummel, F A Sh Reader III 230
 Huscher, G Über d engl Naturgefühl 231
 Hutchinson s Arthur 150
 Ichikawa The National Sh Association of Japan 232
 Imelmann, R Gundolfs Sh Buch 233
 J, J (Meltzer Rez) 265
 Jacobs, M Theaterschau Berlin 234
 James, R, and Allen, P Elizabeth and Essex 235
 Jan, E v Jeanne d'Arc 62
 Jantzen, H (Aronstein Rez) 148
 — — (Brandl Rez) 178
 — — (Lucius Rez) 255
 — — (Meltzer Rez) 265
 — — (Morsbach Rez) 278
 — — (Platter Rez) 289
 — — (Works Rez) 12
 Jessup, K E Sh's Comic Lovers 236
 John s Barnard, F P
 — s Nichols, Ch W
 — s Richter, H
 J C (Ed by Burton, Gordon, Omens) 11
 — — (Ed by J D Wilson) 13
 — — (Hrsg v Heinrich) 69
 — — s Francke, O
 — — s Parrot, T M
 — — s Proestler, M
 — — s Schestov, L
 — — s Tannenbaum, S A
 Kaiser, J W Interpretation of Drama 237
 Kalepky, Th Sh's Abridgement 40
 Kamnitz, E (Hrsg) Sh Der Lon doner verlorene Sohn 308
 Karpf, F (Mathesius Rez) 262
 Kauenhowen, K (Crass Rez) 190
 Keller, Waldemar D größte Sh-Bucherei 233
 Keller, Wolfgang Bucherschau 239
 — — (Aronstein Rez) 148
 — — (Cromwell Rez) 192
 — — (Fouquet Rez) 111
 — — (Hebel Hudson Rez) 224
 — — (Kemper Rez) 242
 — — (Morsbach Rez) 278
 — — (Nathan Rez) 277
 — — (Platter Rez) 289
 — — (Popovič, Rez) 290
 — — (Schneider Rez) 304
 Keller, Wolfgang (Strachey Rez) 339a
 — — (Wunninghoff Rez) 370
 Keller, Wolfgang, u Fehr, B Engl Lit 240
 Kellett, E E (Ed) s Macb
 Kelso, R The English Gentleman 241
 Kemper, N Raleighs Staatstheoret Schriften 242
 Kempling, W B (Sonn, ed Puig Rez) 128
 Keßler, H Craigs Hamlet 41
 Kirtlan, E J B Sh and Life 243
 Klemperer, V Jeanne d'Arc 63
 — — (Jan Rez) 62
 Knight, G W Style of Oth 99
 — — Principles of Sh Interpretation 244
 — — The Poet and Immortality 245
 Koszul, A (Nicoll Rez) 230
 Krusingsa, E (Handbuch der Eng landkunde Rez) 218
 Kuhl, E «My Wealthy Andrew» 91
 Kurrelmeyer, W Another Letter from Theck to Carus 77
 Lafourcade, G Ode a Sh 246
 Lamb Four Tales from Sh 247
 Langworthy, Ch A Verse Sentence Patterns in Engl Poetry 248
 Larbaud, V s Sonn, éd par Le Brun 127
 Larsen, H «Woo't drink up eisel?» 249
 Latymer «Bendels» 14
 Law, R A An Analogue to the Imogen Story 24
 — — Shakespearean Parallels 65
 u 105 u 134
 — — Source Material in R and J 106
 Lawrence, W J The Pirates of Hamlet 42
 — — The Moor of Venice 100
 — — Pre Restoration Stage Studies 250
 — — (Baskervill Rez) 160
 Lear (Ed by F J H Darton) 75
 — s Brunner, K
 — s Kurrelmeyer, W
 — s Prager, H
 Le Brun, E (Übers) s Sonn (frz)
 Lee, Sir S Elizabeth and other Essays 251
 Legouis, E (Temp, übers v Aynard [frz] Rez) 109
 — — (Sh Association Rez) 309
 Levinson, A (Strachey Rez) 339a
 Lewis, W s Somerville 327
 Liljegen, S B (Baskervill Rez) 160
 Loria, A Pensieri e soggetti economici in Sh 252

- Lorme, L Sh Aufführungen in München 258
 L L L (Ed by H Farjeon) 3
 — — — s Eichler, A
 Luce, M Sh A Vindication 254
 Lucius, E Gerichtsszenen im engl Drama 255
 Lucr s Marschall, W 124 u 125
 Ludecke, H (Peacock Rez) 288
 — — (Platter Rez) 289
 Ludwig, A Was ist uns Sh heute? 256
 Lumsden, L I Macb in History and in the Play 85
 Lyon, P H B (Ed) s M of V
 M, F (Annual Bibliogr VIII Rez) 143
 M, M L'auteur d Hamlet a t il vécu a Nérac? 257
 Macb (Ed by Burton, Gordon, Onons) 11
 — (Ed by Kellett) 80
 — (Hrsg v Riemann) 81
 — s Gundolf, F
 — s Herrmann, H
 — s Horn, W
 — s Lumsden, L I
 McCarthy, E E Portraits in Haml 43
 Mack, A Z 70 Geburtstag v W Franz V
 McKnight, G H Mod Engl in the Making 258
 McNulty, J H s Sh's Nomenclature 313
 Magon, L (Works Rez) 7
 Mahr, A C Dramat Situationsbilder 259
 Malone, K (Ed) s Studies 341
 Manwaring, G E A Missing Autograph of Sh 260
 Marquardt, F S Sh and American Slang 261
 Marschall, W D Argument zu Lucr 124
 — — D Troja Gemälde in Lucr 125
 Mathesius, V Gesch d engl Lit 262
 Mathy, L D wahre W Sh 263
 Maxwell, B (Hamlet, ed Adams Rez) 25
 — — (Olphant Rez) 282
 — — (Thaler Rez) 351
 Mayoux, J-J (Strachey Rez) 339
 M for M (Ed by H Farjeon) 3
 — — — (Hrsg v Schucking Schaubert, Tempelklassiker) 12
 — — — s Durham, W H
 Mee, A The Children's Sh 264
 Meisner, P (Aronstein Rez) 148
 Meltzer, S Sh Gedanken 265
 M of V (Ed by Burton, Gordon, Onons) 11
 — — — (Ed by P H B Lyon) 87
 — — — (Ed by Quiller Couch and Wilson) 5
 — — — (Ed by K Richter) 88
 — — — s Baker, A E
 — — — s Brown, B D
 — — — s Grimm, C v
 — — — s Kuhl, E
 — — — s Rea, J D
 — — — s Volbeda, R
 — — — s Wenger, B V
 M W of W (Ed by H Farjeon) 3
 — — — — (Ed by G B Harrison and F H Pritchard) 6
 Mertz, W D Sh Ausgabe von Theobald 266
 Michels, W Barockstil bei Sh 267
 M N D (Ed by Burton, Gordon, Onons) 11
 — — — (Prinz Heinrich XXXIX Reuß Ausgabe) 8
 — — — s Bing, J
 Mirsky, D S (Sonn, ed E Le Brun Rez) 127
 Mis, L Les œuvres dram d'Otto Ludwig 268
 — — Études sur Sh d'Otto Ludwig 269
 Mohrbuter, A Queen Elizabeth 270
 — — Pictures of Engl Life 271
 Moore, J R Songs of the Public Theaters 272
 Morsbach, L Sh s Prologe, Epilog u Chorus Reden 273
 Morton, D M (Sh Association) 309
 M Ado (Ed by H Farjeon) 3
 — — (Ed by Newcomer and Gray) 96
 — — s Rhodes, R C
 Mühlbach, E Aufführungen Shscher Werke 274
 Murray, G Classical Tradition in Poetry 275
 Murry, J M Philosophy of Sh 276
 — — — (Spurgeon Rez) 330
 Nathan, W L Sir John Cheke 277
 Nedden, Otto zur Shs Londoner verlorener Sohn 278
 Newcomer, A G (Ed) s M Ado
 Nichols, Ch W A Reverend Alterer of Sh 67
 Nicoll, A The Engl Stage 279
 — — Readings from Brit Drama 280
 Nungezer, E Dictionary of Actors 281
 Olphant, E H C Sh and his Fellow Dramatists 282
 — — — Collaboration in Elisabeth Drama 283
 — — — — How not to play the Game of Parallels 284

- Omons, C T (Ed) s Works 11
 Osgood, Ch G (M Ado, ed by
 Newcomer Gray Rez) 96
 — — — (Scott Rez) 136
 Ost, F Sh in Engl Lit 285
 Østerberg, V (Ed) s Works 7
 — — The Countess Scenes of Edward
 III 286
 Oth s Harrison, T P jr
 — s Knight, G W
 — s Lawrence, W J
 — s Young, T E
 Parrot, T M Marlowe, Beaumont,
 and J C 71
 Pater, W The Renaissance 287
 Peacock, W English Verse 288
 Pericl s Cowl, R P
 Petsch, R (Mis Rez) 268
 — — (Mis Rez) 269
 — — (Morsbach Rez) 273
 Piccoli, R (Ed) s Haml (ital)
 Platter, Th Englandfahrt 289
 Poel, W (McCarthy Rez) 43
 — — (Porter Rez) 54
 Pollard, A W s Alexander 57 u 103
 Popović, V Sh in Serbia 290
 Porter, C E Act and Chorus in
 Hen V 54
 Potter, G R Elizab Verse and Prose
 291
 Prager, H Deutung des Lear 78
 Praz, M Wyndham Lewis 292
 — — (Holmes Rez) 227
 — — (Scott Rez) 136
 Preusler, W (Schutt Rez) 306
 Price, H T (Works Rez) 5
 Pritchard, F H (Ed) s Works 6
 Proestler, M Caesar Did never Wrong
 but with Juste Cause 72
 Pug, C M (Ed) s Sonn
 Purdy, M M The Proposed Marriages
 of Queen Elizab 293
 Quiller Couch, A (Ed) s Works 5
 Quanton, C L A Shakespearian Test
 294
 Ramello, G The Tragical Histories
 of Haml 44
 Rattray, R F Will Hews 135
 Rea, J D Haml and the Ghost 45
 — — — Shylock and the Processus
 Belial 92
 Reisinger, H (Übers) s Strachey
 339a
 Reyes, C M de Acting of Sh's Plays
 295
 Rhodes R C M Ado at Oxford 97
 Rich II (Ed by Burton, Gordon,
 Omons) 11
 — — s Baker, A E
 Rich III s Alexander, P
- Richter, H Sh auf d Wiener Bühne
 68
 — — (Fouquet Rez) 111
 — — (Platter Rez) 289
 — — (Spurgeon Rez) 330
 — — (Thorpe Rez) 352
 Richter, K (Ed) s M of V
 Riemann (Hrsg) s Mach
 Robertson, J M The Scansion of Sh
 296
 Rollins, H E (Baskervill Rez) 160
 R and J s Babcock, R W
 — — — s Law, R A 105 u 106
 — — — s Sampley, A M
 — — — s Tannenbaum, S A
 Rothe, H (Hrsg) s Works 9
 Rubenstein, H F Great Engl Plays
 297
 Rueg, A R (Strachey Rez) 339
 Ruhrmann, F G Refrain i d engl
 Lit 298
 Ruud, M B Studies 341
 — — — (Trenner Rez) 355
 S, H (T N, ed by Wilson Rez)
 121
 Sampley, A M Imitation of R and J
 107
 Saenger, E Die Tragodie der Tra
 godie 46
 Savage, F G Sh and Feathered Life
 299
 Savage, J J The Winter of Our
 Discontent 300
 Schaubert, E v (Hrsg) s Works 12
 — — — He s fat and scant of breath 47
 — — — Die Stelle vom Rauhen
 Pyrrhus 48
 Scheidegger, G Rogue und Conny-
 catcher 301
 Schemler, Z L Sh 302
 Schestov, L The Ethical Problem
 in J C 73
 Schick, J, zum 70 Geburtstag 303
 Schiller, M (Hrsg) s Works 10
 Schneider, R D Monch i d engl
 Dichtung 304
 Schoffler, H (Platter Rez) 289
 Schon, E (Jan Rez) 62
 Schucking, L L (Hrsg) s Works 12
 — — — Haml Text VI
 Schultze, H M A Day in Elizab
 London 305
 Schutt, J H Introduction to Engl
 Lit 306
 Scott, J G Les Sonnets élisabéthains
 136
 Scripture, E W Grundzüge d engl
 Verswissenschaft 307
 Seaton, E s Annual Bibhogr 143 u
 144

- Sergeantson, M S s Annual Bibliogr
 144
 Sh Der Londoner verlorene Sohn 308
 Sh Association 309
 Sh Folios 310
 Sh and Garrick 311
 Sh Jb 312
 Sh's Nomenclature 313
 The Sh Pictorial and Visitor's Weekly
 Guide 314
 The Sh Review 315
 Sh The Wantage Crawford First Folio
 316
 Sh for the Young 317
 Sh Memorial Theatre VII
 Sh Festspiele VIII
 The Jubilee in Honour of Sh IX
 Shannon, G P The Heroic Couplet
 318
 Sharpe, R B We Band of Brothers 55
 Sheppard, A T Sh's Kings 319
 Shorey, P (Murray Rez) 275
 Simpson, L Sh's Cleopatra 15
 — — Tolstoy and Sh 320
 Sisson, C J The Elizab Dramatists
 321
 Small, S A The Return to Sh 322
 — — — The Shakespearian Keynote
 Scene 323
 Smith, R M Sh Libraries in America
 324
 — — — Shakespeariana 325
 Smith, W Italian Actors in Elizab
 England 326
 Somerville, H Madness in Shake
 spearian Tragedy 327
 Sonn (Hrsg v K Hauer) 126
 — (Ed E le Brun) 127 (frz)
 — (Ed C M Puig) 128 (katalan)
 — (Hrsg v M Schiller) 10
 — s Benedetti, A
 — s Fort, J A 130, 131 u 132
 — s Harrison, G B
 — s Law, R A
 — s Rattray, R F
 — s Scott, J G
 — s Spira, Th
 Soons, J J Jeanne d'Arc au théâtre
 64
 Spencer, H Sh's Use of Golding in
 V and A 133
 — — The Elizab To Board 328
 — — (Ohphant Rez) 232
 Spindler, R J Schick 329
 — — (Ruhrmann Rez) 298
 Spira, Th Sh's Sonn 137
 Spurgeon, C F E Keats's Sh 330
 Stahl, E L Dramaturg Bucherschau
 331
 Standke, E Plural bei Sh 332
 Starnes, D T Dryden as an Adaptor
 of Sh 333
 Stein, E Caxton's Recuyell and Sh's
 Trolus 120
 Stempfe, K Sh in Deutschland 334
 Stern, A Sh und Marlowe 335
 — — Moses Mendelssohn u Sh 336
 Sternaux, L Bibliophile Sh Aus
 gaben 337
 Stevens, F G Parolles and J Wil
 ton's Captain 338
 Stoll, E E Cleopatra 16
 Strachey, L Elizab and Essex 339
 — — Elisabeth und Essex 339a
 — — La tragique Historie d'Elisa
 beth et d'Essex 339b
 Struble, G E Schlegel's Translation
 of T N 123
 Stuart, D C Development of Drama
 tic Art 340
 Studies in Engl Philol 341
 Tannenbaum, S A An Emendation
 of A Y L I 20
 — — — An Emendation to J C 74
 — — — R and J I, IV, 86 108
 — — — Sh Forgeries in the Revels
 Accounts 342
 — — — Cock-Crow in Sh 343
 — — — Another Shakspeare Forgery
 344
 — — — Sh's Coat of Arms 345
 — — — A Missing Autograph of Sh
 346
 — — — Sh and Sir Thomas Moore
 347
 — — — (Golding Rez) 216
 Taylor, E A Elizab Domestic Tra
 gedies 348
 Taylor, G A Publication of First
 Folio 349
 Taylor, G C Capell's Notes and
 Various Readings to Sh 350
 Temp (Ed J Aynard) 109 (frz)
 — (Ed by Burton, Gordon, Onions) 11
 — (Ed by Farjeon) 3
 — (Hrsg v Schucking Schaubert) 12
 (Tempelklassiker)
 — (Ed by E Thompson) 110
 — s Fouquet, K
 — s Hecht, H
 Thaler, A Sh's Silences 351
 Thompson, E (Ed) s Temp
 Thorpe, W Realism in Elizab Drama
 352
 Tilley, M P Sh's Purge of Jonson 21
 — — — I have heard of your pain
 tings too 353
 T of A (Ed by E H Wright) 1
 — — — s Baker, H T
 T A s Bolton, J S G 114 u 115

- Nachruf auf A. H. Tolman X
 Torrey, N. L. s. Havens, G. R.
 Townsend, Ch. L. The Foes of Sh 354
 Trenner, A. The Sea in Engl. Lit 355
 T. and C. (Hrsg. v. Schucking-Schaubert) 12 (Tempelklassiker)
 — — — s. Alexander, P.
 — — — s. Eckhardt, E.
 — — — s. Francke, L.
 — — — s. Harmatopogos.
 — — — s. Stein, E.
 T. N. (Ed. by J. D. Wilson) 121
 — — s. Baker, H. T.
 — — s. Struble, G. E.
 T. G. of V. (Ed. by H. Farjeon) 3
 Vechtman Veth, A. C. E. (Kaiser Rez.) 287
 V. and A. s. Spencer, H.
 Villeroy, A. Sh. et nous 356
 Volbeda, R. Over de Shylockfiguur 93
 Walzel, O. D. Kritiker Lessing u. Sh 357
 Ward, B. M. The Seventeenth Earl of Oxford 358
 — — — Sh. and the Anglo-Spanish War 359
 Ward, H. G. Du Bellay and Sh. 49
 Webb, C. C. J. Sh. and Religion 360
 Weltzien, F. The Elizabethan Age 361
 Wenger, B. V. Shylocks Pfund Fleisch 94
 Wenzel, P. s. Lamb 247
 Weyrauch, M. (Weltzien Rez.) 361
 Williams, Ch. A. Myth of Sh. 362
 Williamson, G. Elizabethan Drama and its Classical Revival 363
 Willoughby, E. E. The First and Second Quartos of Hamlet 50
 — — — Interruption in the Printing of the First Folio 364
 — — — The Running Titles of the First Folio 366
 — — — The Pagination of the First Folio 367
 Wilson, J. D. (Ed.) s. Works 5 u. 13
 — — — (Ed.) s. T. N.
 — — — (Ed.) s. W. T.
 Wilson, J. D. The Elizabethan Sh. 368
 — — — (Albright Rez.) 140
 Wilson, Th. H. The Third Murderer 369
 Winninghoff, E. Theaterkostüm bei Sh. 370
 W. T. (Ed. by J. D. Wilson) 13
 Wolcken, F. Sh. s. Zeitgenossen i. d. deutschen Lit. 371
 Wolff, K. Sh. s. Sh. 372
 Wolff, I. s. Sh. 380
 Wolff, V. J. Sh. s. Drama der Spätrenaissance 373
 — — — Constantin Weyer Rez.) 186
 — — — (Cromwell Rez.) 192
 — — — (Nathan Rez.) 277
 Wright, E. H. (Ed.) s. Works 1
 — — — (Ed.) s. T. of A.
 Wright, L. B. (Cromwell Rez.) 192
 — — — (Lawrence Rez.) 250
 Works (Arden Sh., ed. by E. H. Wright) 1
 — (Ed. by F. G. Barker) 2
 — (Ed. by H. Farjeon) 3
 — (Hrsg. v. W. Heise) 4
 — (The New Sh., ed. by Quiller-Couch and Wilson) 5
 — (The New Readers' Sh., ed. by G. B. Harrison and F. H. Pritchard) 6
 — (Ed. Østerberg) 7 (dan.)
 — (Prinz Heinrich XXXIX. Neus. Ausgabe) 8
 — (Hrsg. v. H. Rothe) 9
 — (Hrsg. v. K. M. Schiller) 10
 — (School Sh., ed. by R. Burton, G. H. Gordon, C. T. Omons) 11
 — (Tempelklassiker, hrsg. v. L. L. Schucking u. E. v. Schaubert) 12
 — (Ed. by J. D. Wilson) 13
 Wyrsch, J. Don Quixote u. Hamlet 51
 The Year's Work in Engl. Studies, VIII, 374
 Young, T. E. An Emendation of Sh.'s Text 101
 Yvon, P. L'Henry V de Sh. interprété par Barbey d'Aurevilly 56

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1929

NB Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke

I Ausgaben

- A Shakespeare Reader* Vol I—III M Einl u Anm hrsg v *Fritz Hummel* (Diesterwegs neuspr Schulausg mit dtsh Anm Hrsg der engl Reihe Krüper) Frankfurt 1926 1927 1929
- *(*Shakespeare, William*), *Much Ado About Nothing*, parallel passage edition ed by *Alphonse Gerald Newcomer*, compl by *Henry David Gray* (Stanford Univ Public, Univ Ser, Lang and Lit Vol I, Nr 2) Stanford (Cal) 1929

II Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen in deutscher und anderen Sprachen

- Shakespeare [William]*, Samtliche Werke (Mit Anm hrsg v *Levin Ludwig Schücking* und *E von Schaubert* Die Übertr v Aug Wilh Schlegel und Ldwg Tieck «Perikles» übers H Steinitzer, die Gedichte T Robinson) Bd 1—10 München 1925 1929
- *— — *Hamlet's Monolog* III Akt, 1 Scene deutsche Neu Übertragung von *Walter Josten* (Bonn) (Masch schr) — [Mit] Begründg u Erl Bonn 1929 4°

III Shakespeareana

- Charlton, H B*, Shakespeare, politics and politicians (The Engl Assoc, pamphlet No 72 April 1929) (Oxford 1929)
- Corssen, Meta*, Kleist und Shakespeare (Forsch z neu Lit gesch Begr von Frz Muncker Hrsg von Walth Brecht LXI) Weimar 1930
- **Deetjen, Werner*, Goethe und Tiecks elisabethanische Studien Ein Fund um Goethe- und Schiller Archiv [S-A a Sh-Jb Bd 65 (N F VI Bd)] Leipzig 1929
- **Fehr, Bernhard*, Das Shakespeare-Erlebnis in der englischen Romantik Festvortrag a d Hauptvers a 24 April 1929 [A a Sh-Jb Bd 65 (N F VI Bd)] (Leipzig 1929)

- **Flerschhauer* Dresden, *Ernst*, Der Shakespeare Dichter — ein *Jurist*! Dresden 1930
- **Forster, Max*, Shakespeare ein Fachjurist? [S A a Weim Echo Bl f Wiss, Kst u Lit Beil d Allgem Thur Landesztg Deutschland Nr 2 [25] Juni 1929] (Weimar 1929)
- Fouquet, Karl*, Jakob Ayrsers «Sidea», Shakespeares «Tempest» und das Märchen (Btr z dtsh Lit wiss, hrsg von E Elster, Nr 32) Marburg a L 1929
- Hulsmann, Helene*, Die Metaphern in Shakespeares «Romeo and Juliet» (Diss Munst) Rheine i W 1927
- Lee, Sidney*, A life of William Shakespeare 4th ed of the rev version London (1925)
- Michels, Wilhelm*, Barockstil bei Shakespeare und Calderon (Diss Frankf a M) (Bruges, Belg, 1929)
- Mis, Léon*, Les «études sur Shakespeare» d'Otto Ludwig Nouv éd rev et corr Paris 1929
- **Prager, Hans*, Deutung von Shakespeares Lear im Sinne einer Philosophie der Familie (S-A a Logos Hrsg von Rich Kroner Bd XVIII, Heft 1) Tübingen [1929]
- **Régner, Henri de*, «En marge de Shakespeare» (aus «Le miroir des heures») = «Auf Shakespeares Spuren» A d Franz ins Dtsch übers von Therese Tesdorpf Sickenberger und Paul Herm Tesdorpf [A a Sh Jb Bd 64 (N F V Bd)] (Leipzig 1928)
- **Walzel, Oskar*, Der Kritiker Lessing und Shakespeare [A a Sh Jb Bd 65 (N F VI Bd)] (Leipzig 1929)
- **Wenger, Berta Viktoria*, Shylocks Pfund Fleisch Eine stoffgeschichtliche Untersuchung [A a Sh Jb Bd 65 (N F VI Bd)] (Leipzig 1929)
- Wolcken, Fritz*, Shakespeares Zeitgenossen in der deutschen Literatur (Neue Forsch Arb z Geistesgesch der germ u roman Volk Hrsg v H Hecht, Fr Neumann, Rud Unger 5) Berlin 1929
- Wolff, H*, Über Shakespeare's Sommernachtstraum [A a Alb d lit Ver f 1852] (Nürnberg 1852)
- Shakespeare Jahrbuch* Hrsg i A der Deutsch Shakesp Ges v Wlfg Keller Bd 65 (N F VI Bd) Leipzig 1929
- **Shakespeare Review* (The), A monthly magaz dev to lit a the drama, ed by A K Chesterton Vol I, Nr 1—6 (May 1928 — October 1928) Stratford on Avon (1928)
- The *Shakespeare Pictorial* A monthly illustr chronicle of events in Shakesp Land Nr 14—25 (Stratford upon Avon 1929/30) 4^o

IV Geschichte der englischen Literatur und Bühne — Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares

- Aronstein, Philipp*, Das englische Renaissancedrama Leipzig, Berlin 1929
- Hasselkrug, Hermann Karl*, Der Petrarkismus in der Sprache der englischen Sonetttdichter der Renaissance (Diss Munster) (Barmen 1927)
- Schelling, Felix E*, Shakespeare and «demi science» Papers on Elizabethan topics Philadelphia, London 1927

Strachey, Lytton, Elisabeth und Essex Eine trag Historie Deutsch von Hans Reisiger Berlin (1929)

**Schmid, F Ernst*, Thomas May's tragedy of Julia Agrippina, empress of Rome (Diss Straßbg) Lowen 1910

VI Handschriften und Handexemplare

*(*Schmidt, Alexander* [1816—1887]), Aufzeich z Shakesp Lexikon (1874/75) Bd «I II III» u ein weit Ergb (2°)

*— *Sacherklar* Anm zu Shakespeare's Dramen Leipzig 1842 [Durchsch, m zahlr handschriftl Zus] (4°)

*(*Shakespeare*), The tragedy of Richard III with the landing of Earle Richmond, and the battell at Bosworth Field (Text Abschr d erst Folio m Var d ubrig alt Ausgaben) (4°)

VII Verschiedenes

**Luserke, Martin*, Das Bewegungsspiel [Kap] I—III (S A a Tanz und Reigen Samm bd v Buhn volksbdverl, Berlin) [1928]

**Luserke, Martin*, Eine Betrachtung zum heutigen deutschen Jugend und Laienspiel [A a Die Erziehung, p 433—440]

**Landemann, Frido*, Aufführung von Shakespeares «Sturm» als Bewegungsspiel unter der Spielleitung von Martin Luserke [A a Pad Zent bl Jhrg 8, Heft 5 1928] (Langensalza 1928)

**Lebede, Hans*, Vom dramatischen Jugendspiel [A a Ztschr f dtsh Bildg Jhrg 4, 1928, p 209—216] (Frankfurt a M 1928)

**Heise, Walter*, Der große Wilham Ein Spiel um Shakespeare in drei Bildern (Masch schr) 2°

Strucken, Eduard, Im Schatten Shakespeares Ein Roman Berlin Grunewald (1929)

Williams, Charles, A myth of Shakespeare Oxford 1928

Jerrold, Walter, Shakespeare-Land Descr -Pict by *E W Haslehurst* London, Glasgow [o J]

**Deutsches Schauspielhaus in Hamburg* (XXIX) Übers d Spielzeit 1928 bis 1929 Zus gest von Ernst Koehne Hamburg (1929)

**Jahrbuch der sächsischen Staatstheater* Hrgg Verwaltung d sachs Staatstheater 110 Jhrg Dresden 1928/29

**Das Prisma* Blatt d verein Stadttheater Bochum Dunsburg Jhrg 5 H 21—28 Jhrg 6 H 1—14 Bochum (1929)

Weimar, im April 1930

Der Bibliothekar der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

W Deetjen

Register.

Zusammengestellt von C K

(Abkürzungen elis = elisabethanisch im weiteren Sinne engl = englisch kez = kezension,
Sh = Shakespeare Übers = Übersetzung Sh s Werke in englischer Abkürzung)

- Absolutistische Staatstheorie 86
Albright, E M, Zur Faerie Queene 239
Alexander, Peter, Sh's Henry VI 230
Allen, Percy, Chapman und Sh 223
— — Parallelen zwischen Sh und Jonson etc 223
Aretino, P, als Vorbild für Nashe 226
Babcock, R W, Will Richardsons Sh-Kritik 240
Baird, M, Dekkers Honest Whore 236
Baldwin, T W, Echtheit des Revels Book 238
Barnard, E A B, Neue Sh-Dokumente 214
Bartlett, H C, elis Originalhandschriften 237
Beaumont, F, Verspottung König Jakobs 236
Beckmann, Bernh, Zeitschriften-schau 230
Belden, Mary, Sam Foote 228
Blackfriars Theater (zweites) 72
Blunden, Edm, über Lear 224
Boas, F S, Ausg v Sidney Lees Essays 218
— — Marlowe als Spitzel 230
Bodin, Jean, und der Absolutismus 89
Bolton, J S G, über Tit And 231
Borcke, C W v, Übers des Jul Caes 211
Boswell, E, über W Cartwright 238
Brandes, G, über Troilus 196
Brandl, A, Was ist uns Sh heute 229
Brown, B D, Herkunft der Jessica-Fabel 233
Brunner, K, die erste Wiener Lear-Aufführung 234
— — Rez v Brandl, Sh 239
Bühne, elis s Eingänge, Flur, Geländer Lord's Room, Oberbühne, Podium, Requisiten, Seitentüren, Tiring House, Vordach, Zuschauer
Bühnenbilder s Messalina, Rexana, Swan
Burbage, James, Theaterunternehmer 26
Calderon u Sh als Barockdichter 213
Camden, C, Tamburlaine als Choleriker 231
Cartwright, W jun, Dramatiker 238
Caxton, W, Troja-Roman als Quelle für Troil 184
Chapman, G, Bussy d'Ambois 223
Chandler, W K, Dekkers Shoemaker 236
Chaucer, Troilus-Roman 185, 188
Chettle, H, Look About You 236
— — u Dekker, Troilus-Drama 187
Oke, E, die Legitimität des Königs 92
Condell, H, Sh's Freund, Familien-verhältnisse 214
Connes, Georges, Sh Mystery 214
Corssen, Meta, Kleist u Sh 228
Craig, H, Englische Renaissance 240
Curtain, elis Theater 27, 47
Damonie u Theater bei Tieck 145
Deetjen, W, Bibliotheksbericht 286
— — Jahresbericht 1
Dekker, T, Honest Whore 236
— — Shoemaker's Holiday 236
— — Troilus-Drama 187
Delius, N, Echtheit von Henry VI 220
De Witt, Jan, Zeichnung des Swan-Theaters 27
Doran, Madeleine, Echtheit von Henry VI 222
Dresdner Sh-Festspiele 241
Eckhardt, E, Theristes als Sprachrohr Sh s 202, 234
Eichler, A, Sh's Lustspiele als Hofaufführungen 231, 233
Eingänge auf der elis Bühne 34

- Essex-Putsch und Sh 190
 Fantl, L., Dresdner Sh-Festspiele 241
 Flasdieck, H. M., Marlowes Faust 231
 Fletcher, John, Autograph 237
 Flur auf der elis Bühne 57, 58
 Foote, Sam., als Dramatiker 228
 Fortune, elis Theater, Baukontrakt 47
 — Rekonstruktion 52
 Frankreich als Erbfeind Englands 14
 Frauenfrage um 17 u. 18 Jh 227
 Frupp, E. I., Sh's Haunts near Stratford 215
 — Sh Studies 216
 Galerie auf d. elis Bühne, s. Oberbühne
 Gargano, G. S., Ausg. v. As You und Macb 210
 Gatch, K. H., Sh und das ältere Drama 235
 Geisterglaube in Sh's Zeit 226
 Gelande auf der elis Bühne 33
 Gentillet, Anti-Machiavelli 88
 Globe, elis Theater, Bau 44
 — — Brand 46
 — — Sh-Stücke im Globe 45
 — — zweiter Bau 62
 Golding, S. R., zu Lust's Dominion 237
 Goodal, Schauspielersname in Sir T. Moore 236
 Gray, A. K., Entstehung von Tit And 232
 — H. D., Ausg. von Ado 209
 Greene, Rob., Angriff auf Sh 231
 — — Orlando-Manuskript 238
 Gundolf, F., über Troilus 196
 Hahnenkämpfe in Sh's London 33
 Hall, John, Sh's Schwiegersohn 217
 — Joseph, Satiren 240
 Hankins, J. E., zu Spensers Colin C 239
 Harris, Frank, Sh-Biographie 212
 Hartl, Ed., Sh-Bibliographie 252
 Harvey, G., und Halls Satiren 240
 Hathaway, Rich., Sh's Schwiegervater 215
 Heinrich, Joach., Frauenfrage des 17 u. 18 Jh 227
 Henneke, Agnes, Sh's Könige u. d. Staatsrecht seiner Zeit 79
 Henryson, Rob., Cressida-Gedicht 185
 Henslowe, P., Familienverhältnisse 238
 — — als Theaterbauer 33
 Heroisches Drama, Quellen 239
 Heywood, T., Iron Age und Troil 189
 — — Lied in Lucrece 237
 Hille, Gertrud, Londoner Theaterbauten zu Sh's Zeit 25
 Hoffbühne Jakobs I 70
 Hofmannsthal, H. v., Nachruf 2
 Homer u. Sh's Troil 190
 Hope, elis Theater, Bauvertrag 39
 Hulberd, V. B., zu Mnopotmos 239
 Interpunktion in elis Drucken 238
 Iren in d. engl. Literatur 227
 Italienische Schauspieler in England 239
 Kanariensekt in Sh's Zeit 230
 Keller, W., Bucherschau 208
 — — Echtheit von Henry VI 230
 — — Sh als Bearbeiter älterer Dramen 231
 — — über Jakob I 11
 — — über Troilus u. Cressida 182
 Kiechel Samuel, Reisender, über das Küssen in Sh's England 192
 — — über Londoner Theater 28
 Kinwelmershe, F., Troilus-Gedicht 186, 205
 Kirkman-Bühnenbild s. Red Bull
 Klein, Eliz., Carton Quelle für Troil 234
 — Magdalene, Sh's dramatisches Fingergesetz 218
 Kleist, H. v., u. Sh 228
 Königsbegriff bei Jakob I 12
 Kuhl, E. P., zu Rich II 232
 Lavater, Ludwig, über Gespenster 226
 Lee, Sidney, Elizabethan Essays 218
 — — als Sh-Kritiker 219
 Le Loyer, Pierre, über Gespenster 226
 Liedst. and, F., Nishe, Rabelais und Aretin 226
 Lienhard, F., Nicht 1
 Londoner Stadtansichten aus Sh's Zeit 28
 Lord's Room auf der elis Bühne 34, 54, 66
 Lust's Dominion, Autorfrage 237
 Lyly, John, Alexander und Campaspe 230
 — — und das Revels' Office 230
 Lynch, Kathleen, Platonismus im Stuart-Drama 239
 Macdobbeth, Ballade 234
 Machiavelli und der Absolutismus 86
 Mellwraith, A. K., Massinger's Emperor of the East 237
 Maria Stuart und ihr Sohn 7
 Marlowe, C., Faust, Datum 231
 — Lust's Dominion 237
 — Quelle des Tamburlaine 231
 — als Spitzel 230
 — Tamburlaine als Choleriker 231
 Marschall, W., Argument von Lucr 235
 — Neun Dichter des Hamlet 224

- Marston, T, Verspottung Jakobs I 236
- Massinger, P, Emperor of the East 237
- Messalina-Buhnenbild 63, 72
- Meyer, Arnold O, Jakob I 6
- Mezger, F, Iren in d engl Literatur 227
- Michels, Wilh., Barock bei Sh und Calderon 213
- Millican, C B, Spenser u der Arthur-Kultus 240
- Mitteltur auf der elis Bühne, s Flur Monarchomachen und Jakob I 20, 84 — u ihre Lehre 81
- Moore, J R, zu Heywoods Lucrece 237
- Lieder im elis Drama 237
- Moore, Sir T, elis Drama s Sir T Moore
- Moisbach, Lorenz 3
- Mortl, H, Tecks Sh-Erlebnis im Jungen Tischlermeister 145
- Mühlbach, E, Statistik der Sh-Aufführungen 243
- Mysterienspiele und Sh 235
- Nashe, T, in Halls Satiren 240
- Stilbeeinflussung durch Aretin und Rabelais 226
- Newcomer, A G Ausg von Ado 209
- Oberbauten der elis Bühne 34
- Oberbühne im Fortuna-Theater 53
- für Zuschauer 73
- Oliphant, E H C, Parallelen als literar Beweismittel 238
- Orthographie in elis Drucken 238
- Otto, Curt, Nachruf 3
- Ovid als Quelle für Troil 183, 184
- Paradise of Danties Devices, Troilus-Gedicht 186
- Parallelen als literar Beweismittel 209, 223, 238
- Platonismus im Stuart-Drama 239
- Platter, Thomas d J, über elis Schauspielhauser 33, 45
- Podium auf der elis Bühne 32, 61, 62
- Pollard, A W, über englische Sh-Forschung 231
- Pollert, H, Zeitschriftenschau 230
- Pseudoautoren der Sh-Dramen 214
- Quiller-Couch, Sir A, Ausg v All's Well und Tw Night 208
- Rabelais als Vorbild für Nashe 226
- Red-Bull-Buhnenbild 74
- Reliefbühne am engl Hof 70
- Renaissance in England 184, 213, 240
- Requisiten auf der elis Bühne 67, 70
- Revels' Book, von 1611, Echtheit 238
- Rhodes, Crompton, über Sheridans Dramentexte 222
- Richardson, Will, Sh-Kritik 240
- Richter, Helene, Sh's Gestalten 212
- Rollenverteilung in Henry VI 222
- Rose, elis Theater 33
- Rouillet, Claude, lat Trag als Quelle für Whetstones Promus 233
- Rowe, N, Sh-Ausgabe 240
- Roxana-Buhnenbild 63, 71
- Salyer, S M, Hall's Satires 240
- Sandison, H E, Anspielungen auf Spenser 240
- Schaubert, E v, die Pyrrhus-Stelle im Hamt 233
- Schick, J 3
- über Sh's Persönlichkeit 178
- Schucking, L L, Familie im Puritanismus 227
- — Hamlet gegen das Schminken 233
- Seaton, Ethel, Marlowes Kreis 230
- — Quelle des Tamburlaine 231
- Seitenturen auf der elis Bühne 57
- Selbstmord bei Sh 217
- Serlios italien Bühne am engl Hof 70
- Shakespeare, John, als Recusant 217
- Shakespeare, William
- und die Absolutisten 141
- Aufführungen 1929 in Deutschland 243
- als Barockdichter 213
- als Bearbeiter alterer Stücke 231
- Bühne 25
- und Calderon 213
- und Chaucer 188
- und die Cressida-Figur 188
- Dresdner Festspiele 241
- und Dryden 193, 198
- Erwähnung in zeitgen Urkunden 215
- und d Essex-Putsch 190
- Folio-Paginierung 235
- Forschung in England und Deutschland 231
- Gesellschaft, Jahresbericht 1
- und Greenes Groatworth 231
- und Home. 190
- Jubiläum 1764 in Stratford 228
- Königsdramen 79
- Kritik des 18 Jh 240
- und die Machiavellisten 142
- und die Monarchomachen 141
- Namenszug 237
- und Ovid 183, 184, 194, 195, 199
- Rowes Ausgabe 240
- und Schopenhauer 169
- und der Schulhof 201

- Shakespeare und der Selbstmord 217
 — und das Staatsrecht seiner Zeit 79, 97
 — Stücke im Globe-Theater 45
 — Stücke am Hof Jakobs I 71
 — als subjektiver Künstler 212, 218
 — als Theaterdichter 213
 — und der Theaterstreit 200
 — Verfasserhypothesen 214
 — und Vergil 191, 199
 Werke (in englischer Abkürzung)
 Ado ed Newcomer 209
 Parallelen mit anderen Sh -
 Dramen 210
 All's Well ed Quiller-Couch und
 D Wilson 208
 Schlußszene 208
 Widerspruch der 2. Ring 208
 As Y L I ed Gargano 210
 als hofisches Lustspiel 233
 Urbild des alten Adam 216
 Caes übers v Borcke 211
 Forumrede des Brutus 219
 Hamlet Beziehungen zu Chapmans
 Bussy-Dramen 223
 Geist 226
 als Improvisation von 9 Dicht-
 tern 234
 Ophelias Lieder 219
 als politische Allegorie 223
 Pyrrhus-Stelle 233
 Tötung des Polonius 160
 Urbild der Ophelia 217
 Vorwurf des Schminkens 233
 Hen IV und das Staatsrecht 123
 Hen V Anspielungen auf die
 Bühne 69
 und das Staatsrecht 129
 Hen VI Autorfrage 220, 222
 staatsrechtliche Anschauungen
 97
 Hen VIII und das Staatsrecht
 136
 John und das Staatsrecht 119
 Lear, erste Wiener Aufführung
 (1780) 234
 L L L als Hofaufführung 231
 Lucr Argument 235
 und die Trojasage 196
 Macb Ballade von Macdubeth 234
 Beziehungen zu Chapmans Bussy
 223
 Geisterscheinung 226
 ital Übers v Gargano 210
 Meas Rouillets lat Drama als
 Quelle 233
 Merch als Ausländerproblem 232
 Herkunft der Jessica-Fabel 233
 Mids als Laienspiel 4
 Parallelen mit Tit And 223
 Merry Wives, Vorbild für Shallow
 216
 Rich II und Haywards Gesch
 Heinrichs IV 232
 und das Staatsrecht 113
 Rich III Echtheitsfrage 230
 und das Staatsrecht 106
 Romeo Beziehungen zu Chaucers
 Troilus 189
 Sonnets und die Cressida-Gestalt
 188
 übers v Hauer 211
 Temp Echtheit des Datums 1611
 238
 Tit And Parallelen zu *Mids* 223
 Sh s Verfasserschaft 232
 Text (Q 1) 231
 Troil Achilles 198
 Ajax 200
 Bearb durch Dryden 193
 Carton als Quelle 190, 234
 Charakter der Cressida 191
 Einfluß des Stücks von Dekker
 und Chettle 187
 Nestor 195
 Ovid als Quelle 183, 184
 Pandarus bei Chaucer u Sh
 193
 Thersites 201
 — als angebl Sprachrohr des
 Dichters 202, 234
 Char d. Troilus 193
 Ulysses als Sprachrohr Sh s 195
 Tw Night Datum 209
 ed Quiller-Couch und D Wil-
 son 209
 und Jonsons *Ev M Out* 223
 der *Narr* 209
 als politische Allegorie 223
 Venus, Ovid als Quelle 235
 Wint T Echtheit des Datums
 1611 238
 Einzelerklärungen 234
 Platz in der Folio 235
 Sheridan, R B, Textüberlieferung
 222
 Shop auf der elis Bühne s *Flur*
 Sidney, Sir P, *Arcadia* 225
 — — über die Bühne 68
 Sievers, E, Sh und die Schallanalyse 5
 Sir Thomas Moore, Drama, Autor-
 frage 224, 236
 — — und Sh s Truppe 236
 Sisson, O, über Henslowe 238
 Smith, Winifred, ital Schauspieler
 in London 239
 Spencer, Hazelton, Ovid als Quelle
 für *Ven* 235
 Spenser, E, und der Arthur-Kultus 239
 — — *Colin Clout C H A* 239

- Spenser, E, Faerie Queene 239
 — — Muopotmos 239
 — — zeitgenoss Anspielungen auf Sp 240
 Staatsrecht bei Sh 79
 Stratford Freunde und Verwandte Sh s 214, 215, 216
 Swan, Theater 36, 43, 64
 Syphilis in der Renaissance 185
 Tannenbaum, S A, Fälschungen im Revels Book 238
 — — Sh s Namenszug 237
 — — Sh and Sir T Moore 224, 236
 — — zu Wint 234
 Theaterbauten, elis 25
 Theaterbilder, elis 28
 Theatergeschichte nach Sh s Tod 239
 Theatre, elis Theater 26
 Thompson, Sir E M, über Sh s Handschrift 229
 Tieck, L, sein Sh-Erlebnis 145
 Tierkämpfereien in Sh s London 31
 Tilley, M P, Polemik gegen das Schminken 233
 Tiring House auf d elis Bühne 33, 42, 52
 Tretiak, A, Merch als Ausländerproblem 232
 Troia-Drama von 1596 189
 Troilus and Cressida, Gedicht 186, 205
 Troilus-Sage 183
 Tudor-Absolutismus 91, 94
 Turen auf d elis Bühne 57, 61
 Upton, A W, dramatis Satiren auf Jakob I 236
 Van Dam, B A P, Orthographie in elis Drucken 238
 Vergil u Sh s Troilus 191, 199
 Volkssouveränität in d Renaissance-Theorie 84
 Vordach auf der elis Bühne 41, 52, 53
 Vorhang auf der Hofbühne Jakobs 75
 Wagner, R H, zu Wilsons Rhetorik 239
 Walzel, O, Sh als Barockdichter 213
 Ward, B M, über Lylly 230
 Weigelin, Ernst, Die Tötung des Polonius 160
 Whetstone, G, Promus und Cass, Quelle 233
 Whiting, G B, zu Lyllys Alexander 230
 Widerstandsrecht der Untertanen in d Renaissance 85
 — in Sh s Dramen 80
 Wiener, Gustav, Schopenhauer u Sh 169
 Willoughby, E E, Paginierung der Folio 235
 Wilson, J Dover, Ausg von All's Well 208
 — — von Lavater, Of Ghosts 226
 — — von Twelfth Night 209
 Wilson, T, Arte of Rhetorique 239
 Wolff, M J, Ausg von Borchkes Caesar-Übers 211
 Wollf, K, Dresdner Sh Festspiele 241
 Yardley, May, Ausg v Lavater, On Ghosts 226
 Yarrington, Two Lamentable Tragedies, Aufführung im Fortuna-Theater 57
 Zandvoort, R W, Sidneys Arcadia 225
 Zuschauer auf d elis Bühne 73
-

ANZEIGEN-ANHANG

BERNHARD TAUCHNITZ / LEIPZIG

Die englische Literatur der Gegenwart und die Kulturfragen unserer Zeit

von

BERNHARD FEHR

o ö Professor an der Universität Zürich

84 Seiten 8° 1930 Kartoniert M 2 50

Der durch seine Geschichte der englischen Literatur im 19 und 20 Jahrhundert in weiten Kreisen berühmt gewordene Professor an der Universität Zürich gibt hier eine kurze Darstellung von der heutigen englischen Literatur, ihren wichtigsten Vertretern und deren bedeutendsten Werken. Seine überlegen abgefaßten Ausführungen werden vielen, die nach einem kurzen Führer durch die zahlreichen Erscheinungen des englischen literarischen Lebens verlangen, willkommen sein.

Samuel Butler der Jungere

von

Dr. PAUL MEISSNER

Privatdozent an der Universität Berlin

192 Seiten gr 8° 1931 Geheftet M 14 —

Der Verfasser versucht Butler aus seiner Zeit heraus verständlich zu machen und zeigt, mit welchen geistigen Strömungen er sich auseinanderzusetzen hatte. Im Vordergrund der Untersuchung steht die problemgeschichtliche Seite, doch wird das Biographische soweit herangezogen, als es zum Verständnis der mit Butlers Werk verbundenen Probleme notwendig ist. Gezeigt wird die große Bedeutung, die Butler als Anreger für die jüngste englische Kultur und Literatur gehabt hat, so daß das Buch auf weite Strecken hin eine Geistesgeschichte des ausgehenden Viktorianismus bildet.

Der englische Frühhumanismus

Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte des 15 Jahrhunderts

von

WALTER F. SCHIRMER

o ö Professor an der Universität Tübingen

184 Seiten gr-8° 1931 Geheftet M 12 —

Über den englischen Frühhumanismus ist bisher nur in Gesamtdarstellungen des Humanismus oder in größeren Literaturgeschichten und deshalb mit vereinfachender Kürze, meist früher Gesagtes wiederholend, geschrieben worden. Einer gesonderten Darstellung des Frühhumanismus kommt daher doppelte Bedeutung zu: einmal erklärt sie die Sonderstellung des englischen Humanismus durch sorgfältiges Auseinanderlegen der Anfänge, zum anderen fällt damit Licht auf die bisher im Dunkel gebliebene Literatur des englischen 15 Jahrhunderts, jene Zeit des ausgehenden Mittelalters, die heute mehr als manche spätere Periode zum Gegenstand eingehender Untersuchungen auffordert.

Die Charakterprobleme bei Shakespeare

Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers

von

LEVIN L. SCHÜCKING

o ö Professor an der Universität Leipzig

Zweite, verbesserte Auflage XVI, 286 S. gr-8° 1927 In Leinen geb M 8 —

„ohne Zweifel haben wir es mit dem hervorragendsten Buch der Shakespeare-Literatur seit langen Jahren zu tun, einem Buch, das weithin fördernd und anregend zu wirken berufen ist.“

Literarisches Echo

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung (G. Braun)
Marburg

Shakespeares Gestalten

von **Helene Richter**, Wien

172 Seiten, steif broschiert

Beiheft Nr. 18 der „NEUEREN SPRACHEN“

M 5—, für Abonnenten der „Neueren Sprachen“ M 4—

Auf Grund der allgemeinen Forschungsergebnisse dieses Gebietes sucht das Buch durch psychologische Durchleuchtung der Charaktere und klares Darlegen ihres Handelns ein

Führer zu Shakespeare

zu werden Es ist als Leitfaden für den Unterricht an

Mittel- und Hochschulen, sowie an Schauspielakademien und Konservatorien

gedacht, will aber auch dem fertigen Schauspieler wie dem ernstesten Theaterbesucher und Shakespeare-Leser jene lebendige Fühlung mit den dramatischen Gestalten vermitteln, die die Vorbedingung jedes wahren Genusses ist

BERNHARD TAUCHNITZ, LEIPZIG

BRITANNICA

Festschrift für Max Forster

zum sechzigsten Geburtstage am 8. März 1929

1929 gr-8° x, 350 Seiten mit 3 Tafeln und Abbildungen im Text

Geheftet M 20—, in Leinen M 25—

Inhalt FR. KLÄBER, Eine germanisch-englische Formel. Ein stilistisch-syntaktischer Streifzug — ALOIS BRANDL, Der Saalkampf in Finns Burg — JOHANNES HOOPS, Wer Beowulf König von Danemari? — J. SCHICK, Die Urquelle der Offa-Konstanze-Sage — EDUARD SIEVERS, Caedmon und Genesis — L. L. SCHÜCKING, Sonett im Beowulf — WOLFGANG KELLER, Zur Worttrennung in den angelsächsischen Handschriften — J. ORFENZ MORSBACH, Umschriften aus Urkunden in einer Pergamentrolle des späten 13. Jahrhunderts — T. GWYNN JONES, Cerdd Freuddwyd Gymraeg — GOTTFRIED MÜLLER, Wortkundliches aus mittelenglischen Medizinbüchern — T. H. PARRY WILLIAMS, Fragments of English or concerning English from Welsh Manuscripts / T. H. PARRY WILLIAMS, Notes on Two Welsh Words — BRUNO BOROWSKI, Die Rolle der Autologie im Lebenssystem des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance in England — REINHARD HAFFERKORN, Quellen zur Erforschung des englischen Buchermarktes im achtzehnten Jahrhundert — M. DEUTSCHBEIN, Romantisch und Romanesque — A. SCHRÖDER, Einiges über moderne Shakespeare-Aufführungen — ROBERT SPINDLER, Die Artursage in der viktorianischen Dichtung — BRYNARF FEHR, Expressionismus in der neueren englischen Lyrik — HERBERT HUSCHER, Über Literatur und Ursprung des englischen Nationalgefühls — KARL WILDHAGEN, Die englische Sprache ein Spiegelbild englischen Wesens — HERBERT SCHÖFFLER, England in der deutschen Bildung

WILLIAMS & MORGATE, LTD

**THE
ETERNAL SHAKESPEARE**

BY CUMBERLAND CLARK

TO many of us the Elizabethan age is one of colour and romance and in this vivid and convincing account of Shakespeare and his works the reader will find a wealth of both. The bluff and jovial Elizabethans live again in these pages, and with them we attend the hunt, ruffle it at the play, jostle beggars and strolling musicians round the cheap jacks stalls and foregather with the merry rout in the taverns of old London.

10 s 6 d net

NOEL DOUGLAS REPLICAS

**THE SONNETS
OF WILLIAM SHAKESPEARE**

THE EDITION OF 1609

Some Press Criticisms

Unhesitatingly we give pride of place not to any new book but to the first two of the admirable and astonishingly cheap replicas of epoch making volumes by Mr Noel Douglas —

The Saturday Review

'Any one of the replicas would make an excellent possession or an excellent gift. These books have already been widely approved but they cannot be over praised—a delight to hand and eye —

Spectator

'We have showered just praises on the former volumes and need only repeat here that each addition to these life like photographs of original texts diminishes vastly the former distance between the millionaire collector and the happier book lover rich only in taste and desire —

Observer

5 s 0 d net Limited Edition £ 1 11 s 6 d

The Best Complete One-Volume Shakespeare

THE KINGSWAY SHAKESPEARE

This new edition of the complete dramatic and poetic works of Shakespeare is the finest of its kind. The type is larger and clearer than that used in any one-volume edition previously published. 1350 pages, size 20 × 13 cm. Each play is preceded by an introduction by the famous Shakespearean scholar Professor Losey, and there are appendices and a glossary.

With 20 Illustrations by Leading Modern Artists. Bound in Dermatoid with gilt top, 10 s 6 d, in Full Leather, 21 s

Without Illustrations. Bound in Buckram, 7 s 6 d

Prospectus from

GEORGE G HARRAP & CO, LTD, 39 PARKER ST, LONDON, W C 2

BERNHARD TAUCHNITZ / LEIPZIG

Robert Browning und die Antike

von

Dr ROBERT SPINDLER

Privatdozent für englische Philologie an der Universität München

Zwei Teile in einem Bande

372 und 382 S gr 8° 1930 Geheftet 50

In dieser umfangreichen Studie versucht der Verfasser eine erschöpfende Gesamtdarlegung der Beziehungen Brownings zur Antike, Brownings Verhältnis zur griechischen und römischen Literatur sowie seine Stellung zur antiken Kultur überhaupt, also auch zur Philosophie und Kunst, werden zum erstenmal aufs gründlichste erforscht

KÖLNER ARBEITEN ZUM ENGLISCHEN RECHT

Herausgegeben von Hans Goldschmidt

a. o. Professor an der Universität Köln

Heft 1

Grundzüge des Law of Agency

als der Lehre von der Geschäftsführung nach englischem Recht

von

Dr WILHELM LANGENBACH

55 S gr 8° 1928 Geheftet M 3 —

Heft 2

Die staatsrechtliche Inkraftsetzung von Staatsverträgen in England

von

Ob-Reg-Rat Dr OTTO RIESE

39 S gr 8° 1929 Geheftet M 2 50

Heft 3

Englische Fiskalprozesse

(Crown Proceedings)

von

Dr FRITJOF LORCK

51 S gr-8° 1930 Geheftet M 2 50